Das Theater in Deutschland

Carl Heine

Richard Lesser, Verlagsbuchhandlung, Einbeck.

Lesser's
Handbibliothek für Zeitungsleser.

...üre dieses Handbuchs ist die beste Vorbereitung für
...ago . . ."

Richard Lesser, Verlagsbuchhandlung, Einbeck.

Lesser's Handbibliothek für Zeitungsleser.

Band II:

Umsturz- und Reformbewegungen auf dem Gebiete der Hygiene und Medizin im 19. Jahrhundert.

Von Dr. med. Jul. Lang.

In Leinen gebunden. Preis Mk. 1,25.

Inhalt:

1. Die Homöopathie. — 2. Die Naturheilkunde. a. Das Wasserheilverfahren. b. Der Vegetarismus. c. Die Prof. Jäger'sche Methode. d. Die Dr. Lahmann'sche Methode. e. Die Pfarrer Kneipp'sche Methode. — 3. Die Massage — 4. Die Heilgymnastik. — 5. Das elektrische Heilverfahren. — 6. Die diätetischen Kuren. — 7. Die Badekuren. — 8. Der Hypnotismus in der Krankenbehandlung. — 9. Der Metallismus. — 10. Die psychische Krankenbehandlung.

Das Baltimore-Journal:

„. . . Es ist dem Verfasser in anerkennungswerter Weise gelungen, die verschiedenen Heilverfahren klar und anziehend darzustellen . . . Das Buch ist für Aerzte und Nichtärzte von gleichem Interesse und durch den niedrigen Verkaufspreis einem Jeden zugänglich. Eine überaus wertvolle Beigabe zu dem interessanten Buche bildet das eingehende Sachregister."

Königl. Leipziger Zeitung:

„. . . Der Verfasser legt in klarer, gedrängter und unparteiischer Darstellung das Wesen all der Umsturz- und Reformbewegungen in der Heilkunst dar."

Pharmazeutische Zeitung:

„. . . Es wird Vielen interessant sein, das kleine Buch zu studieren. Man schöpft manche Anregung und Belehrung, um die einzelnen Richtungen der modernen Medizin ihrem Ursprunge nach begreifen oder in ihrer Gesamtheit besser verstehen zu lernen."

Leipz. Popul. Zeitschrift f. Homöopathie:

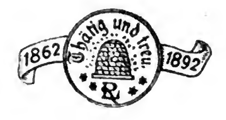
„. . . Der auf völlig neutralem Boden stehende Verfasser versteht es von Grund aus, die einzelnen Gegenstände wissenschaftlich und dabei doch allgemein faßlich zu behandeln, sobaß wir das Buch aus bester Ueberzeugung empfehlen können."

Das Theater in Deutschland.

Seine geschichtliche Entwickelung
und kulturelle Bedeutung bis zur Gegenwart.

Von

Dr. Carl Heine.



Einbeck
Richard Lesser, Verlagsbuchhandlung
1894.

Cf. Revue d. d. Mondes. 1. Apr. 1894. p. 661. "Les théâtres allemands".

Inhalt.



Vorwort.

Wenn die Kunst überhaupt einen bildenden Kultureinfluß auszuüben vermag, so ist das Theater mit Recht der bedeutendste Kulturträger zu nennen; denn die Kunst der Bühne ist eine organische Einheit aller Künste: Poesie und Musik, Malerei und Plastik reichen sich mit der Schauspielkunst die Hände, um auf den Brettern jene Welt aufzubauen, die ein Gleichnis derjenigen sein soll, auf der wir leben. Aber nicht nur ein Kulturträger ist die Bühne, sie ist auch ein untrüglicher Kulturmesser: gleitet das Theater auf einer schiefen Ebene hinab, so ist das ein sicheres Zeichen, daß die Nation selbst vom rechten Wege kultureller Weiterentwickelung abgekommen ist. Aus diesem Gesichtspunkt wollen wir auf einer kurzen Wanderung die Entwickelung des deutschen Theaters begleiten und den Zusammenhang beobachten zwischen dem Wachsen und Welken der deutschen Bühne und des deutschen Volks.

Vom dreißigjährigen bis zum siebenjährigen Kriege werden wir die Schauspielkunst unbehaust, heimatlos umherwandern sehen; vom siebenjährigen Kriege bis zu den Freiheitskriegen werden wir sie ihr Heim an den Höfen, von den Freiheitskriegen bis zum großen deutsch-französischen Kriege ihr Heim in den Städten aufschlagen sehen, und zuletzt werden wir beobachten, in welcher Weise sie sich im neuen deutschen Reich heimisch gemacht hat. Und auf dieser Wanderung werden wir auch den Kulturberuf der Bühne erkennen, der die ernste Mahnung in sich schließt, es allezeit als Aufgabe des Theaters festzuhalten, das Volk zu der kulturellen Höhe heranzubilden, auf welche die führenden Geister der Nation vorausgeeilt sind.





Kapitel 1.

Die Unbehausten.

Langsam, aber mit unwiderstehlicher Gewalt, hatte sich die deutsche Schauspielkunst von der Kirche losgerissen, in deren Hände sie gleich anfangs geraten war. Als nämlich die Geistlichkeit eingesehen hatte, daß sie mit keinem noch so strengen Verbot den tief in der Volksseele wurzelnden Drang nach theatralischen Lustbarkeiten ausrotten konnte, ergriff sie das Auskunftsmittel aller weisen Politiker und machte sich den Feind, dessen sie nicht Herr werden konnte, zum Bundesgenossen. An den hohen Festtagen verwandelte sich die Kirche nun selbst in ein Theater, die Geistlichen verfaßten die Stücke, die Geistlichen führten sie auf, und die Gemeinde schaute zu. Da war mit einem Mal das Theater der treueste Diener der Kirche geworden.

Ganz aber hatten sich die Laien ihre Selbständigkeit doch nicht rauben lassen, und ein Mal im Jahre wenigstens machten sie sich zu Fastnacht in theatralischen Maskeraden und dramatischen Umzügen voll derbsten Volkshumors für die sonstige Hinopferung ihrer Lieb-

lingsunterhaltung bezahlt. Das ging eine Zeitlang so fort, aber auf die Dauer konnte der unnatürliche Bund zwischen Theater und Kirche nicht bestehen. In die geistlichen Aufführungen schlichen sich nach und nach weltliche Elemente ein, die Laien erhielten Teil an der Darstellung, Reminiscenzen aus den Fastnachtsscherzen drangen in die ernsten, geistlichen Stücke; die Kirche erwies sich nun doch nicht stark genug, die beschworenen Geister festzuhalten, die Kraft der Weltlust trug den Sieg davon, und die Freiheit der dramatischen Aufführungen flutete für alle Zeiten aus der Kirche zum Volk zurück. Wenn auch die Geistlichkeit beider christlichen Konfessionen bis in das 18. Jahrhundert hinein fortfuhr, in Kirchen und Schulen alljährlich, teils in lateinischer, teils in deutscher Sprache, Aufführungen zu veranstalten, so räumte sie doch Jedermann das Recht ein, gleichfalls Spiele aufzuführen.

Nun drängten sich die Handwerker, Zünfte und Meistersinger-Schulen, die in den Fastnachtspielen sich einige Uebung erworben hatten, auf den freigewordenen Platz und nahmen das Theater für sich in Anspruch. Das war für die deutsche Bühne keine gute Zufluchtstätte, denn es drohte die Gefahr, daß die dramatische Muse im Dilettantismus untergehe. Wenn auch einige Bürgergesellschaften Monate lang ihr erlerntes Gewerbe im Stich ließen, und, in verschiedenen Städten herumziehend, sich durch dramatische Aufführungen einen Nebenverdienst schufen, so waren doch auch sie Dilettanten und keine gewerbsmäßigen Schauspieler. Ein berufsmäßiger Schauspielerstand aber ist das erste Erfordernis zum Erblühen einer Schauspielkunst.

In dieser Versandungsgefahr kam der deutschen Bühne aus dem stammverwandten England unerwartete

Hilfe. Dort war bereits ein Schauspielerstand um die Mitte des 16. Jahrhunderts ausgebildet, der drei besonderen Umständen seine unerhört rasche Entwickelung verdankte: der glänzenden Höhe der dramatischen Poesie, freigebiger Fürstengunst und dem besonderen Glücksfall, daß Shakespeare, das größte dramatische Dichter-Genie, zugleich dem berufsmäßigen Schauspielerstande angehörte. Im Jahre 1585 waren nun Mitglieder einer der berühmtesten englischen Komödiantentruppen zum Könige von Dänemark und von dort nach Deutschland gekommen; bald folgten dieser ersten, neue Expeditionen, von denen vier sich in Deutschland heimisch machten. Ihre „Prinzipale“ hießen Brown, Sackeville, Spencer und Green. Diesen Truppenführern verdankt Deutschland den Anstoß zur Entwickelung eines deutschen Schauspielerstandes, sie standen gleichsam an der Wiege der deutschen Schauspielkunst. Zunächst siedelten sie sich in Cassel, Braunschweig, Berlin und Dresden unter dem Schutze der dortigen Höfe an, aber bald durchzogen diese „englischen Komödianten“ ganz Deutschland, überall Staunen, Bewunderung und den Trieb zur Nacheiferung erregend. Kein Wunder! War es doch etwas völlig Neues, was Deutschland hier zu sehen und zu hören bekam. Statt unbeholfener, dem Publikum aus den Schuster- und Schneiderwerkstätten wohlbekannter Handwerker, standen hier geschmeidige, fremdartige Leute auf der Bühne, die keinen anderen Beruf kannten, als Theater zu spielen; statt der vielköpfigen Menge einer Meistersinger-Schule, erblickte man hier ein Häuflein von 10—15 Personen, die für ein mäßiges Eintrittsgeld ihre Stücke spielten. Und nun gar diese Stücke, die sie aus dem fremden Lande mitgebracht hatten! Eine neue Welt von Empfindungen und Leidenschaften rollte sich da auf; entfaltete

sich doch, wenn auch in rohen Bearbeitungen, der ganze glänzende Reichtum eines Marlow, Kyd, Green, eines Shakespeare vor den trunkenen Augen der Zuschauer, fiel doch ein leuchtender Schein von dem Licht, das damals in England flammenhell loderte, auf die bis dahin herzlich dämmerige deutsche Bühne. So ward die englische Schauspielkunst in Deutschland heimisch; ihre Thätigkeit stand vor aller Augen und sogar von den Stücken, durch welche die englischen Komödianten so unerhörte Erfolge errungen hatten, waren Sammlungen im Druck erschienen. Rasch hätte die deutsche Schauspielkunst mit Hilfe dieser fremden Anregungen und Muster eine ähnliche Höhe erreicht, wie die englische — Ansätze dazu waren reichlich vorhanden — aber der Ausbruch des dreißigjährigen Krieges fiel wie ein Mehlthau auf die sprossende Saat, und als endlich die Sonne des Friedens schien, beleuchtete sie ein Land, das hoffnungslos am Boden lag.

Das Geschenk der englischen Komödianten war aber doch nicht verloren gegangen. Die englischen Schauspieler hatten auch während des Krieges weiter gespielt; sie hatten sich bei eintretendem Bedarf durch neue, nun aber deutsche Mitglieder verstärkt, der Ersatz war bald stärker als der Stamm geworden, und nach dem Kriege finden wir bereits in vielen Gauen Deutschlands deutsche Wandertruppen, die das Erbe ihrer englischen Vorgänger angetreten haben. Aber der nicht enden wollende Krieg hatte seinen vernichtenden Einfluß doch in mancher Hinsicht geltend gemacht; das englische Erbe hatte mit der Zeit ein anderes, roheres Aussehen erhalten. Leute, die nicht Lust hatten, ein ehrliches Gewerbe zu erlernen und Theaterspielen für einen mühelosen Erwerb hielten, heruntergekommenes Gesindel aus allen Ständen drängte

sich jetzt zur Bühne. Kein Wunder, wenn solcher Abhub der bürgerlichen Gesellschaft den Beruf eines Schauspielers, das Ansehen des Theaters in völlige Verachtung brachte und die hohe Aufgabe der Bühne in völlige Vergessenheit geraten ließ. Und gerade jetzt wäre es nötiger als je gewesen, den mißhandelten, verarmten, verzweifelten Bürgern auf der Bühne wenigstens ein ideales Reich aufzubauen, in das sie sich aus dem Ekel der Gegenwart hätten hinüberretten, an ihm sich erheben können. Wie aber sollten die verlumpten, bildungslosen Komödianten-Banden das anfangen? Sie griffen blind in den vorhandenen Vorrat aufführbarer Stücke hinein und rafften in der Eile daraus zusammen, was ihnen wirksam und lustig erschien; das waren blutige Gräuelszenen, die man leider nur zu gut in der Zeit des Schwedentrunks kennen gelernt hatte, und gemeine Zoten, die man nicht müde wurde, zu belachen. Die Darstellung war die denkbar jämmerlichste, von einer Schauspielkunst war überhaupt nicht mehr die Rede, und das Publikum lief ins Theater, nicht um sein Elend in einer schöneren, höheren Welt des holden Scheins zu vergessen, sondern um sich in diesem Sud von Rohheit, Gemeinheit und Laster, wie in einem starken Branntwein, zu berauschen.

Niemals hat das deutsche Theater eine ähnliche Epoche durchlebt, nie ist es in einen so tiefen Schlamm versunken; aber in dieser höchsten Not nahte ein Erretter, der nicht nur der Reformator der verfallenen Bühne, sondern auch der Begründer des neueren deutschen Theaters wurde. Es war Johannes Velten, ein Mann von umfassender Bildung und gelehrten Kenntnissen, der als junger Prediger im Jahre 1663 den kühnen Sprung von der Kanzel auf die weltbedeutenden Bretter gewagt hatte. Er durchzog mit einer vorzüglichen Truppe, die sich bald

den Ehrennamen der „berühmten Bande“ errungen hatte, die deutschen Städte, ja es erblühte ihm, eine Zeit lang wenigstens, das Glück, eine feste Heimstätte zu gewinnen; er ward nämlich mit seiner Truppe an den Hof zu Dresden berufen und vom Kurfürsten, der ein lebhafter Theaterfreund war, in Dienst genommen. Von hier aus setzte Velten sein großes Reformwerk durch. Sein erstes Streben war, den Schauspielerstand wieder sittlich zu heben. So achtete er nicht nur auf die Sittenreinheit seiner Schauspieler, sondern er verschaffte ihnen auch, indem er ihnen den Rang von wirklichen Hofbedienten ausmachte, eine Stellung, die sie wieder zu geachteten Mitgliedern der bürgerlichen Gesellschaft machte. Daß ihm sein Werk gelang, zeigt folgende Begebenheit. Eines Tages wollte er mit einem seiner Schauspieler das Abendmahl nehmen, aber siehe da, die dem Teufelswerk der Schauspielkunst feindliche Kirche verwehrte ihnen den Zutritt zum Altar. Velten erhob Klage, und eine derbe Nase aus der kurfürstlichen Kanzlei belehrte die Geistlichkeit über die Achtung, die man dem Schauspielerstande schuldig sei. Ebenso eifrig, wie auf die sittliche Hebung seines Theaters war Velten auf die künstlerische Ausbildung desselben bedacht. Das zeigte bald sein Repertoir. Die althergebrachten, rohen Stücke verschwanden nach und nach von seiner Bühne und machten ächten Kunstschöpfungen Platz. Leider gab es im 17. Jahrhundert nur ungemein wenig deutsche hervorragende Dramen, und so griff Velten zu dem Reichtum der Ausländer, deren Meisterwerke er übersetzen ließ. Er führte Calderon, Lope de Vega, Corneille und vor allem Molière zuerst auf das deutsche Theater, auf dem sie eine langandauernde Herrschaft führten, bis deutsche Meisterwerke sie verdrängten. Und noch einen anderen Schritt that Velten,

der eine wahre Revolution auf der Bühne hervorrief. Bisher waren alle Frauenrollen in den Dramen von Jünglingen gespielt worden, und es war vorgekommen, daß Ophelia oder Desdemona noch nicht auftreten konnte, weil sie — erst rasiert werden mußte. Den höheren, realistischeren Forderungen der Schauspielkunst konnte dieser Zustand aber nicht mehr genügen, und so stellte Velten für seine Bühne die Regel auf, daß alle Frauenrollen von Schauspielerinnen dargestellt werden sollten. Den gewaltigen Eindruck solcher Neuerungen kann man sich leicht vorstellen. Velten's Bühne wurde für ganz Deutschland maßgebend; es war ein ähnlicher Erfolg, wie der der englischen Komödianten, hundert Jahre zuvor. Aber den Reformator selbst verließ das Glück. Sein Kurfürst starb. Der Thronfolger entließ die Schauspieler, und Velten mußte von neuem den Stab zur Hand nehmen und wandern, heimatlos, unbehaust, ins Ungewisse. Es war ein Wandern ohne Glück, ohne Stern, einem tragischen Untergang entgegen. Nach zweijährigem, erfolglosen Umherziehen langte er in Hamburg an. Kummer und Elend warfen den 51 jährigen Mann aufs Kranken-, aufs Totenbett. Er verlangte das Abendmahl, aber die Kirche wandte dem sterbenden Komödianten den Rücken; kein Fürst schützte und schirmte ihn mehr; die Kirche blieb dieses Mal ungestrafte Siegerin. Deutschland vergaß ihn bald; sein Werk aber blieb bestehen und seine Saat trug Früchte. Viele Mitglieder seiner Truppe stifteten eigene Gesellschaften und sorgten so für die Ausbreitung der Veltensche Schule in ganz Deutschland. Den größten Erfolg trug Stranitzky davon. Mit einem eigentümlichen, schlagfertigen Talent begabt, hatte er den Typus einer bestimmten, komischen Rolle, einer Abart des Hans-Wurst ausgebildet. Er ging nach

Wien und hatte hier einen ungeheuren Erfolg; er richtete ein stehendes Theater ein und gründete, der komischen, burlesken Muse wenigstens, in Wien eine dauernde Heimstätte.

Und nun haben wir eine wunderliche Laune des Schicksals zu verzeichnen. Der wichtigste Teil des deutschen Theaters geriet in die Hände von Frauen; und je nach dem Charakter dieser Frauen kam die Schauspielkunst unter dem Weiberregiment gut oder schlecht fort.

Ein Teil der „berühmten Bande" blieb der Wittwe Veltens treu. Wenn es ihr auch weder an Bildung noch an Thatkraft mangelte, so konnte sie doch den Ruhm der Truppe nicht im alten Umfange aufrecht erhalten. Den vornehmen Traditionen ihres Gatten treu, mißachtete sie alle Seitenwege, und bald mußte sie die Waffen vor einer andern Prinzipalin strecken, die, nicht ängstlich in der Wahl ihrer Mittel, die Wittwe Veltens aus dem Felde schlug. Es war Sophie Julie Elenson, die schöne Juliana genannt, die Gattin, bald die Wittwe eines begabten Schauspielers der Veltenschen Bande. Sie ist es, die dem ganzen Wesen der unstäten Wandertruppen ihren leichtsinnigen Stempel aufdrückte, da sie zwei Menschenalter lang das Direktionsszepter schwang. Nach dem Tode ihres ersten Gatten heiratete sie den Harlequin ihrer Truppe, Haacke, der aber bald, wie es heißt, an „häuslichem Verdruß" starb. Ihr dritter Mann, Carl Ludwig Hoffmann überlebte sie einige Jahre. Unter dieser Elenson-Haacke-Hoffmann nun nahm die Schauspielkunst die Richtung aufs Äußerliche, Prunkhafte, die ihr so sehr zum Verderben gereichte. Unter ihrer Direktion schossen im Repertoir jene berüchtigten „Haupt- und Staatsaktionen mit Harlequins Lustbarkeiten" auf, die,

Handlung auf Handlung roh häufend, nur durch die extemporierten Witze Harlequins und seiner Genossen oberflächlich zusammengehalten wurden, jene nur teilweis aufgeschriebenen Mord- und Spektakelstücke, deren Ausarbeitung der Schlagfertigkeit und Routine der Darsteller überlassen blieben; eine zähe Speise, die nur durch Harlequins gepfefferte Witze schmackhaft und durch langathmige, reklamehafte Titel lockend gemacht wurde. Der platte, oft unanständige Hanswurst war wieder, wie nach dem dreißigjährigen Kriege, unumschränkter Herrscher der Bühne geworden.

War unter der Elenson-Haacke-Hoffmann das Theater in völlige Zuchtlosigkeit geraten, so wurde diese Frau von einer andern in der Prinzipalschaft abgelöst, die an der Hand eines vielgeschäftigen Gelehrten die Schauspielkunst Deutschlands in eine strenge Schule sandte. Es war Caroline Neuberin, die von dem Leipziger Professor Gottsched zum Werkzeug auserkoren wurde, das deutsche Theater zu retten. Eine ehrgeizige Frau war die Neuberin, und sie war gern bereit, ihr Theater dem eitlen Professor zur Verfügung zu stellen. Der war ein grimmiger Feind alles Ungebundenen, ein begeisterter Verehrer der Straffheit und Korrektheit des klassischen, französischen Theaters, und nach dem Muster seines Ideals mußte die deutsche Bühne umgemodelt werden. Ein Heer fingerfertiger Übersetzer machte sich auf einen Wink des Herrn Professors an die Arbeit, um für das neue Theater ein neues Repertoir zu schreiben, im Handumdrehen waren die neuen „regelmäßigen" Dramen fertig: ein öder Abklatsch der in einförmigen Reimen dahin klappernden, französischen Alexandrinerstücke. Eine ehrgeizige Frau und ein eitler Mann knöpften nun den üppigen, buntschillernden Körper einer heiteren Kunst in die Zwangs-

jacke akademischer Wohlanständigkeit, die schrankenlose Willkür mußte pedantischer Nüchternheit, die freie Form der Bewegung einer eleganten Salonmanier weichen und der vorlauten Heiterkeit folgte nun die öde Langeweile auf dem Fuß. So großen Zulauf die Neuberin auch anfangs hatte, so nahm der Besuch doch bald ab; weit ausgedehnte Wanderzüge nach Nord und Ost verschlimmerten den Zustand und verarmt und vereinsamt, heimatlos und unbehaust ging auch die Neuberin in der Fremde zu Grunde.

Die Frauen hatten abgewirtschaftet, Männer nehmen wieder die Fortentwickelung der Schauspielkunst in die Hand. Auch Gottsched hatte abgewirtschaftet. Hanswurst, den er von der Bühne verbannt hatte, war, wenn auch mit beschränkter Machtvollkommenheit, zurückgekehrt, das Prosastück durfte sich neben der Verstragödie wieder blicken lassen, und während bisher nur der einseitige kleine Gottschedsche Kreis für das Theater schreiben durfte, wurde nun die Verbindung zwischen der Bühne und der Schriftstellerwelt wiederhergestellt. In Leipzig hatte Schönemann die Direktion übernommen, und unter ihm hatte namentlich der Schauspieler Eckhof, „der Vater der deutschen Schauspielkunst", zum Guten gewirkt. Als Eckhof abging, konnte Schönemann sich nicht mehr behaupten, er gab seine Direktion an Koch ab, der aber bald in den alten Theaterschlendrian verfiel, die Dinge nach ihrem Gefallen gehen ließ und durch die Wogen der schlesischen Kriege bedrängt wurde. Die deutsche Schauspielkunst aber folgte Eckhofs Spuren und wandte sich mit ihm nach Hamburg. Hier hatte Conrad Ackermann 1762 eine Gesellschaft zusammengebracht und im Verein mit Eckhof einem gesunden Realismus auf der Bühne Bahn gebrochen. Wie die gezierte Leipziger

Schule auf die allzunatürliche der Elenson-Haacke-Hoffmann gefolgt war, so löste jetzt die realistische Hamburger Schule die Unnatürlichkeit der Leipziger ab. Ja, es schien sogar, als wollte sich hier in Hamburg endlich der deutschen Schauspielkunst das langersehnte Heim öffnen. Im Jahre 1767 nämlich traten zwölf Hamburger Bürger zusammen und gründeten ein „Deutsches National-Theater“. Es war ein schöner, aber nur zu kurzer Traum. Ackermann trat mit seiner Truppe zu dieser Bühne über, und als Dramaturgen und Rezensenten, der „jeden Schritt, den die Kunst des Dichters sowohl, als des Schauspielers thun würde“, begleiten sollte, verschrieb man sich einen Journalisten, der als Kritiker, als Kenner des deutschen Theaters und als Dichter bereits einen bedeutenden Namen hatte: Gotthold Ephraim Lessing. Das National-Theater ging wie eine Blüte, die sich zu früh im Jahr hinausgewagt hat, zu Grunde, und die deutsche Schauspielkunst war abermals heimatlos geworden, aber Lessing's Rezensionen hatten einen gewaltigen Umschwung hervorgerufen. Jeder kennt die Sammlung dieser Rezensionen, die unter dem Namen der Hamburger Dramaturgie einen Merkstein in der Entwickelung des deutschen Theaters bedeutet. Es war einmal früher behauptet worden, Niemand werde die hohe Bedeutung Gottsched's für die Verbesserung des deutschen Theaters läugnen. Da erklärt sich nun Lessing für diesen Niemand und verklagt Gottsched als Verderber des deutschen Theaters. Erbarmungslos zerpflückt er die einst so gefeierten „regelmäßigen“ Stücke dieses Mannes, kühn zertrümmert er dessen Götzen, den französischen Geschmack von Corneille bis Voltaire. Auch seine eigenen Freunde, ja sich selbst schont er nicht. Mit kecker Hand sichtet er den Vorrat an Uebersetzungen und Originalen, und vor dieser

Musterung hielt nur weniges Stand. Dafür eröffnet der Hamburger Dramaturg eine weite Perspektive auf die Einbürgerung des englischen Theaters, besonders Shakespeares. Im Gegensatz zum französischen und deutschen Alexandriner-Drama spielt das englische Drama nicht in den höchsten Ständen, sondern im Mittel-, im Bürgerstand, der ja auch politisch endlich eine Rolle zu spielen begann. Und in der That hatte das „bürgerliche Drama" bereits glänzende Erfolge errungen, an denen Lessing's Miß Sara Sampson und zwei Uebersetzungen: „Der Spieler" von Moore und „Der Kaufmann von London" von Lillo den Löwenanteil hatten. Allen drei Stücken ist ein unsagbar einfacher Inhalt gemeinsam. Ein junger Mann besitzt einen Freund, der ihn zum Spiel verleitet und es dahin bringt, daß der Spieler seine Familie an den Bettelstab bringt; ruinirt und ehrlos tötet er sich selbst. Bald aber kommt das Spiel des falschen Freundes heraus, des Toten ehrlicher Name ist gerettet und der alte Wohlstand der Familie kehrt zurück. Mehr als einfach ist auch der Inhalt des andern englischen Stückes. Ein Londoner Commis fällt in die Schlingen einer Buhlerin. Um für sie Geld zu gewinnen, bestiehlt er seinen Prinzipal und ermordet seinen reichen Onkel. Er und seine Geliebte werden deswegen verhaftet und hingerichtet. Beispiellos war der Erfolg dieser Dramen. Unheilbare Spieler entsagten ihrem Laster, diebische Commis sandten ihren Brotherren das Entwendete zurück und das Publikum drohte sich in einem Thränenregen aufzulösen. Andererseits blieb aber auch die Wirkung auf Dichter und Schauspieler nicht aus. Die Prosa, die Jedem bekannten Szenen des täglichen Lebens forderten von der Poesie wie von der Schauspielkunst einen neuen, einen natürlichen Stil, eine realistische Darstellung. Zugleich bahnte das bürgerliche

Drama dem größten realistischen dramatischen Genie aller Zeiten und Völker, dem herzenskundigen Shakespeare den Weg zum Verständnis beim Publikum und beim Schauspieler. Eckhof und Ackermann waren erst in späterem Lebensalter durch diese realistische Schule gegangen, und doch trug das Spiel beider schon den Stempel dieser Richtung. Trotzdem waren beide grundverschieden von einander. Eckhof war ungemein vielseitig. Das, was ihm seinen unverwelklichen Ruhm eintrug, war seine Deklamation. Ein jeder Nuance fähiges Organ war von ihm zur Meisterschaft ausgebildet. Er sprach pathetischer als Ackermann. Sein Körper war klein und unansehnlich, aber in Haltung und Deklamation war er unübertrefflich, dorthin verlegte er die Charakteristik seiner Rollen. Seine Bewegungen waren eckig, deshalb war er so sparsam als möglich damit. Im bürgerlichen Drama entsagte er allen starken Accenten und sprach völlig natürlich, in komischen Rollen hingegen verlor er sich leicht in Uebertreibungen und Schauspieler-Mätzchen. Ackermann hingegen besaß natürliche Anmut in Haltung und Bewegung, so daß er sich auch im höchsten Affekt frei gab. Im Tragischen gelang es ihm nicht, Eckhof zu erreichen; in komischen Rollen hingegen, die er mit bestrickender Natürlichkeit und fern von jeder Uebertreibung spielte, fiel ihm die Siegespalme zu. Ackermann hatte die Hamburger Schule begründet, aber seine Unrast vertrieb ihn von hier, und von Ort zu Ort pilgernd teilte er das harte Los der wandernden Komödianten und starb in der Fremde.

Sein genialer Stiefsohn Friedrich Ludwig Schröder war an die Spitze der Hamburger Bühnenkünstler getreten. Er hatte eine harte Schule durchgemacht; sein bisheriges Leben glich einem Roman.

Mit seinem Stiefvater hatte sich der exzentrische Bursche äußerst schlecht vertragen. Bald versteckte er sich in ein Jesuitenkloster, um in den Orden zu treten, bald lebte er mit völlig romantischen Leuten, bald mit einem Trunkenbold, von dem er die schlechtesten Manieren lernte, bald litt er zur See Schiffbruch und landete halb nackt und hungernd im Norden Deutschlands, bald durchwanderte er sein Vaterland der Länge nach, um im Süden zu seinen Eltern zu stoßen. Kurz, eine romanhafte Episode hatte sich an die andere gereiht. Durch diese Schicksale war sein Körper gestählt, sein Gesichtskreis erweitert, seine Energie befestigt worden. Dies kam ihm nun zu statten als Schauspieler, als Bühnendichter, als Theaterdirektor. Unter Schröders Leitung nahm das Hamburger Theater bei weitem die erste Stellung in Deutschland ein. Sein eigenes Spiel war das der vollsten Natürlichkeit und Lebenswahrheit. Er versenkte sich in tiefem Studium ganz in den Charakter seiner Rolle, und dann spielte er sie, fern von hohler Deklamation, aber ebenso fern von naturalistischen Uebertreibungen. Ausgestattet mit geradezu glänzenden körperlichen Vorzügen brachte er das Naturwahre zur Darstellung ohne jede Verletzung des Schönen. Dies war das Prinzip seines eigenen Spieles, dies die überall erkennbare Hausmarke seiner Schule, deren glänzendster Vertreter Brockmann war. Ein weiterer Ruhmestitel seiner Direktion war sein Repertoir. Fleißig hielt er Umschau im deutschen Dichterwald. Goethes Götz und Clavigo, Lessings abgeklärte Dramen, Lenz und Klingers überstürmische Tragödien, Schillers Revolutions-Dramen, alles was Kraft in sich zu tragen schien, alles was Talent verriet, zog er auf sein Theater. Er schrieb selbst erfolgreiche Lustspiele, übersetzte wirkungsvolle Stücke

des Auslands und bearbeitete Dramen, deren echte Gestalt ihm noch zu hoch für sein Publikum erschien. Vor allem aber ließ er das deutsche Theater sich aus dem lebenspendenden Born Shakespeares neue Jugendkraft trinken. Wo ihm die niederschmetternde Tragik seines vergötterten Dichters allzuherb für den herrschenden weichlichen Geschmack schien, milderte er; so mußte Hamlet am Leben bleiben, so mußte Othello seine grundlose Eifersucht erkennen und Desdemona leben lassen, so wurde Lear, so wurde fast jedes Shakespearesche Drama dem Publikum mundgerecht gemacht. In diesen Schröderschen Bearbeitungen hielt nun Shakespeare seinen glänzenden Siegeseinzug in Hamburg und von hier aus faßte er auf allen Bühnen Deutschlands festen Fuß. Aber weder einen besseren Interpreten als Schröder und Brockmann hätte sich Shakespeare wünschen, noch einen mutigeren Vorkämpfer haben können. Als Heinrich der Vierte, trotz Schröders meisterhaften Spieles, beim ersten Mal durchfiel, trat der unerschrockene Mann zum Schluß der Vorstellung vor. „In der Hoffnung," sprach er, „daß dieses Meisterwerk Shakespeares, welches Sitten schildert, die von den unsrigen abweichen, immer besser wird verstanden werden, wird es morgen wiederholt." Diese Worte kennzeichnen Schröder vortrefflich.

Schröders Hamburger Bühne bildet den Abschluß jener ersten Epoche des deutschen Theaters, die der wandernden Schauspielkunst gehört. Sie hatte ihre Mission erfüllt. Als Vorkämpfer aller geistigen Bestrebungen, als Pionier der Kultur war die Bühne der Nation auch in den schwersten Zeiten vorangeschritten. In den schlimmsten Epochen hatte auch sie die Fahne des geistigen Fortschritts sinken lassen, aber immer hatte sie sich zuerst wieder aufgerafft. Um es mit einem Wort

zu sagen: Das Theater hatte die Nation gelehrt, daß es noch eine andere Welt, als die des Realen giebt, eine Welt, die abseits vom Gang des gemeinen Lebens, die tiefer als die raschen Empfindungen des Tages, erhabener als die Leidenschaften des Philistertums, eine Welt des Idealen. Noch waren es nur Sehnsuchten, Erfüllung sollte die nächste Periode bringen.



Kapitel 2.

Das Heim an den Höfen.

Ein Blick auf die Farbenpracht der Landkarten jener Zeit, auf denen Deutschland einem hundertfach geflickten Bettlerkleide nicht unähnlich sieht, belehrt uns darüber, wie vielfältig das Heim des deutschen Theaters an den deutschen Höfen sein konnte. Mit wenigen Ausnahmen haben diese Hoftheater, die seit dem siebenjährigen Kriege wie Pilze aus der Erde schossen, eine äußerst gleichförmige Geschichte. Sie gehen aus wandernden Komödianten-Truppen hervor. Aus ihnen gründet der jeweilige Fürst eine Hoftruppe. Die Pracht und Luxusliebe erbaut ihnen ein strahlendes Heim, das aber mit der deutschen Schauspielkunst dann wenig in Berührung kommt. Festspiele zur Verherrlichung fürstlicher

Gedenktage, Maskeraden, Ballette, in- und ausländische Maitressen, denen der Titel einer Sängerin oder Schauspielerin zum Deckmantel diente, und alle jene, mit dem Schweiße des Landes bezahlten Amüsements und Kostspieligkeiten ließen den Ernst der Schauspielkunst nicht aufkommen; sie fristete ein kümmerliches Scheindasein. Aber Ausnahmen gab es doch. Wieder müssen wir, wie schon früher einmal, Eckhofs Spuren folgen, die wir in Hamburg verloren hatten. Eckhof hatte sich einer Wandertruppe angeschlossen, die unter anderen Städten auch Gotha aufgesucht hatte. Der launenhafte Herzog Ernst fand Gefallen an der Bühne und schnell entschlossen gründete er in seiner Residenz Gotha ein Hoftheater. Zum Direktor desselben ersah er Eckhof aus. Den Todeskeim in der Brust, trat dieser 1775 seine neue, ehrenvolle Stellung an; sein Leiden gönnte ihm nur noch drei Jahre einer reichgesegneten Thätigkeit, dann raffte es ihn hinweg. Mit Eckhofs Tod war die flüchtige Laune des Herzogs verrauscht, ohne triftigen Grund löste er sein junges Hoftheater wieder auf. Der Kern der Eckhofschen Truppe, der glänzendes Zeugnis für das Lehrtalent dieses letzten Heroen aus der Zeit der Wander-Bühne ablegt, ging einem Stern nach, der eben am Theater-Himmel aufzugehen begann, er wanderte nach Mannheim. Dort waren höchst eigentümliche Verhältnisse. Carl Theodor hatte eben ein Hoftheater in herkömmlicher Weise gegründet, als er die bayrische Kurwürde empfing und seine Residenz nach München verlegen mußte. So war das Mannheimer Theater durch die Subvention des Fürsten jeder pekuniären Sorge enthoben; durch die Abwesenheit des Hofes aber war es frei von jenen Rücksichten und Frohndiensten, die ein Hoftheater zu bedrücken pflegen, es besaß die Selb-

ständigkeit, rein künstlerischen Zwecken in voller Freiheit und Sorglosigkeit zu leben. An der Spitze dieses Theaters stand der kunstsinnige Freiherr von Dalberg. Schon zählte die Bühne Namen wie Frau Hensel, die in Hamburg Lessings Entzücken war, wie Seyler, der sich aus trüben Anfängen zu künstlerischer Reife durchgerungen hatte, da erhielt sie durch die Gothaer Emigranten einen künstlerisch durch Eckhof geschulten Zuwachs: Boeck, Beck, Beil und vor allem Iffland. Mit diesem Personal nun wurde am 13. Januar 1782 das Erstlingswerk eines Unbekannten: Die Räuber des Eleven der Karlsschule Friedrich Schiller aufgeführt. Ein zündender Erfolg lohnte den gewagten Versuch. Iffland als Franz Moor machte nicht nur auf das Publikum, sondern auch auf den Dichter einen überwältigenden Eindruck. „Ich glaube", schrieb Schiller an Dalberg, „wenn Deutschland einst einen dramatischen Dichter an mir findet, so muß ich die Epoche von voriger Woche an zählen". Zwei Jahre später spielte das Mannheimer „National-Theater" den Fiesko mit matterem Erfolg und Cabale und Liebe, das wieder eine den Räubern gleiche Wirkung ausübte. Noch heute machen diese drei an künstlerischen Mängeln reichen Jugenddramen Schillers einen überwältigenden Eindruck auf uns, aber was will unser Gefühl der enthusiastischen Aufregung gegenüber sagen, die diese kühne Sprache in einem Lande hervorrief, das gewohnt war, mit devotem Kniebeugen die Drangsale einer tyrannischen Regierung zu erdulden! Anderwärts gährte es schon, und so kamen diese politisch und künstlerisch revolutionären Stücke der Sturm- und Drangperiode unsrer Dichtung dem Zeitgeist entgegen und zogen bei ihrem Siegeslauf über die Bühne einen langen Schweif von Nachahmungen hinter sich her.

So drohte das Mannheimer Theater sich in einen wüsten Tummelplatz von Rittern und Räubern zu verwandeln und in mancher Hinsicht jener Zeit der Haupt- und Staatsaktionen zu gleichen; denn das tägliche Darstellen von säbelrasselnden Rittern, an der Menschheit verzweifelnden Räubern, überhaupt von Charakteren, die in Laster und Tugend über das Gewohnte hinüberragen, war auch auf die Schauspielkunst nicht ohne Einwirkung geblieben; sie fing an, sich in grobe Effekte zu verlieren. Da war nun in Iffland der rechte Mann am rechten Platz; ihm war jede Rohheit ein Gräuel, denn er war durch Geburt und Erziehung an eine feine Lebensluft gewöhnt. Er war der Sohn eines angesehenen Beamten und war zum Predigerstand bestimmt. Eine unwiderstehliche Theaterleidenschaft trieb ihn zur Bühne, auf der Eckhof sein Lehrer wurde. Seine Abkunft aus guter Familie, seine elegante Haltung, das mühelose Treffen des Tones der guten Gesellschaft, gepaart mit einer gefälligen, graziösen Komik wiesen ihn auf das Fach fein komischer Charaktere. Die Biegsamkeit seines Talentes machte ihn auch in der Tragödie bedeutend — wir hörten von dem Erfolge seines Franz Moor, aber die Sphäre des feingebildeten Bürgertums war ihm durch Geburt und Erziehung natürlicher. Dieser Mann wurde nun in Mannheim unter Schillers Einfluß gestellt. Durch Cabale und Liebe ward Ifflands Interesse auf das Verhältnis der höheren Regionen zum Bürgerstand gerichtet; er lernte aus Schillers Brandmarkungen diese trostlosen Verhältnisse auf der Bühne effektvoll bloszustellen; er ward durch Schiller auf die moralische Wirkung der Schauspielkunst aufmerksam gemacht. Diese Einflüsse bestimmten Ifflands Tendenzen als Dichter. Beide sind Sittenschilderer ihrer Zeit. Schiller aber stellte mit ge-

nialer Schöpferhand die gährenden Leidenschaften dar, Iffland mit seinem begrenzten Talent, die lächerliche und sentimentale Seite des großen Zwiespalts, welcher eine neue Epoche der Weltgeschichte hervorbringen sollte. Iffland schrieb in Mannheim 26 solcher Stücke, die alle große Erfolge davontrugen, denn die Personen, die Iffland nicht müde wurde immer wieder auf die Bühne zu stellen, waren Typen des täglichen Lebens; ihre Sprache und ihre Handlungen erhoben sich nirgends über das Niveau des Alltäglichen. Eine zahme Satyre, ein wenig Humor, ein wenig Sentimentalität durchwärmte die sonst nüchterne Handlung und Charakteristik — kurz, die Stücke waren ohne alle Aufregung bequem anzusehen. Literarischen Wert haben sie nicht, bis auf die „Jäger“ sind sie auch wieder vergessen; als Reaktion gegen die zu hoch gehenden Wogen der Leidenschaft und als eine Schule der Schauspielkunst, der Kunst, sich im feinen Ausarbeiten der Charaktere zu üben, waren sie jedoch für jene Zeit unschätzbar. Aber welche Gegensätze vereinigte nun das Repertoir! Lessing, Shakespeare, Goethes und Schillers Jugenddichtungen, deren Nachahmer, Schröders Uebersetzungen und eigene Arbeiten und Ifflands bürgerliche Dramen. Ifflands vornehme, vermittelnde Gestalt konnte diese Gegensätze noch vertuschen. Als er aber, um Direktor der Berliner Hofbühne zu werden, von Mannheim fortging, war die eigentliche belebende Kraft dieser Bühne verloren; unfähig, die neue Weimarer Kunstwandlung mitzumachen, trat das Mannheimer National-Theater in ein bescheidenes Dunkel.

Inzwischen waren Goethe und Schiller auf der Bahn dichterischer Reife fortgeschritten. Während der ganze Troß ihrer Nachahmer sich noch in Räuberhöhlen und Ritterarsenalen herumtrieb, hatte sich Schiller durch harte philosophische Schulung, in Jahren innerer Läu-

terung, hatte sich Goethe durch theoretisches Studium und praktisches Anschauen der Antike von jugendlichem Ueberschwang zu klassischer Reinheit und Formenstrenge durchgerungen. Die reifsten Früchte ihrer bald gemeinsamen Thätigkeit kamen dem Weimarer Theater zu gute. Die Gründung dieses Hoftheaters war ein Wagnis, Goethes Uebernahme seiner Leitung vielleicht noch mehr als ein Wagnis. Er hatte nie mit irgend einem Theater in Verbindung gestanden, seine Kenntnisse des Bühnenwesens beschränkten sich auf dilettantische Lustbarkeiten der lebenslustigen Hofgesellschaft. Und doch gelang das Wagnis; Goethe, von allen übrigen Staatsgeschäften befreit, arbeitete sich bald in sein neues Amt hinein. Daß ein unbemittelter Hof und das arme 6000 Seelen zählende Weimar kein Theater erhalten konnten, war klar; so erweiterte er sein Publikum durch ausgedehnte Gastspiele, die er im weitesten Umkreis in kleinen und großen Städten, oft wochenlang, unternahm. Und als 1794 Schiller sich mit Goethe zusammenfand, da erblühte jenes Theater, von dem Schiller sagt:

„. . . Und menschlich handelt, menschlich fühlt der Held.
Die Leidenschaft erhebt die freien Töne
Und in der Wahrheit findet man das Schöne.
Doch leicht gezimmert nur ist Thespis Wagen,
Und er ist gleich dem acherontschen Kahn:
Nur Schatten und Idole kann er tragen.
Und drängt das rohe Leben sich heran,
So droht das leichte Fahrzeug umzuschlagen,
Das nur die flücht'gen Geister fassen kann.
Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen,
Denn auf dem bretternen Gerüst der Szene
Wird eine Idealwelt aufgethan. . . . .“

Diese Tendenz, diese Idealwelt ist es, zu deren Begründung auf der Bühne sich Schiller und Goethe zusammenthaten. Es war eine gewaltige Aufgabe. Das Publikum war in der Schule der Ifflandschen Familienstücke verweichlicht; das Vielerlei nichtiger Tagesproduktionen hatte es an das Kleinliche, an das Oberflächliche gewöhnt. Das Bedürfnis, den Blick in eine ideale Ferne zu richten, war verloren gegangen. Theater und Publikum mußten erst langsam wieder für die Kunst erzogen werden, ehe man sie mit den reifen Früchten überschüttete, die das Weimarer Dichterpaar, ihrer Zeit so ungeheuer weit voraus, bereits gepflückt hatte. Allmählig erst löste Goethe die alten Stücke von seinem Repertoir. Während des viertel Jahrhunderts seiner Theaterleitung (1781—1817) sind nicht nur Dramen von hoher literarischer Bedeutung gegeben; Inland und Ausland durften manch wertloses Stück beisteuern. Von Kotzebue kamen 87, von Iffland 31 Dramen zur Darstellung; aber dafür führte Goethe neben den drei, stets gegebenen Lessingschen Dramen auch den Nathan auf, was niemand zuvor gewagt hatte, selbst Schröder nicht, der das Drama geradezu verehrte; von Shakespeare kamen nur 8 Stücke zur Darstellung, von Schiller 18, von Goethe 19. Ein anderes Gesicht bekommt dieses Repertoir, wenn man die Wiederholungen in Rechnung zieht; denn da sind Goethes Dramen 238 mal, Schillers gar 367 mal gegeben, so daß ungefähr 1/5 sämtlicher Spieltage auf Goethe und Schiller fällt. Sieht man also im Repertoir schon die Idealwelt vorherrschen, so wird sie im Stil der Darstellung bei weitem die Hauptsache. Bisher hatte die Wirklichkeit, die lebendige Natur als Richtschnur des Spiels gegolten, hier sollte der geläuterte Geschmack, die idealisierte Natur das Muster des Spiels, die Vorschriften

der Antike der Maßstab für Geberde und Deklamation werden. Die vorhandene Bildung der Schauspieler reichte dazu nicht aus, Schulung und Dressur mußte sie ersetzen. Goethe sprach es selbst aus, daß er aus jedem gut gewachsenen Grenadier einen guten Schauspieler sich zu bilden getraue. Anmutiger Vortrag, würdevolle Repräsentation, vollkommenstes Ebenmaß der Erscheinung, Gemessenheit der Bewegung standen ihm im Vordergrund. Iffland, den er mehrfach zu Gastspielen aufforderte, war ihm der größte Schauspieler, denn auch ihm war Deklamation und der Begriff des Anständigen die Hauptsache. Er vergaß, was auch Goethe seiner Truppe aufs schärfste einprägte, in keinem Augenblick die Anwesenheit des Publikums. Unermüdlich war Goethe im Einüben der Deklamation des noch ungewohnten reimlosen Jambus, der seit Lessings Nathan der Vers der deutschen Tragödie geworden war. Half alles Vorsprechen und Skandieren nichts, dann ergriff er wohl den Arm der Schauspielerin und setzte die ganze Person in die verlangte Bewegung des Verses. Man sieht aus dieser überaus starken Betonung des Rhetorischen, daß für Goethe die Dichtung die Hauptsache war. Er wollte ideale Dramen so dargestellt haben, daß das Theater nirgends verletzte; eine Hebung der Dichtung durch die Darstellung konnte bei der konventionellen Spielweise nicht beabsichtigt sein. So kommt es denn, daß wir heut nur wenig Namen aus dieser Weimarischen Schule mit Interesse hören; der Einzelne ging eben im Ganzen auf, selbst die Jagemann, die als Freundin des Herzogs eine Sonderstellung außerhalb der Bühne einnahm, reihte sich unscheinbar ins Ensemble ein. Pius Alexander Wolff und seine Gattin gründeten ihren Ruf erst, als sie von Weimar fort nach Berlin gingen, und Christiane

Neumann ist nicht als Schauspielerin, sondern als Modell zu Goethes herrlichem Gedicht Euphrosyne unsterblich geworden.

Für die Geschichte der Schauspielkunst war also die Weimarer Schule eine ähnliche Epoche der Läuterung, wie wir sie bei der Gottsched-Neuberschen Periode erlebten; für die kulturelle Entwickelung war sie von ungeheurem Wert. Sie leitete den Geist der Nation mitten in den politischen Revolutionswirren von den kraftgenialischen Abwegen zu den reinen Höhen idealer Abklärung. Ungern nur erzählt die Geschichte das klägliche Ende dieser Goetheschen Theaterleitung. Ein untergeordneter Schauspieler, namens Karsten, reiste mit einem abgerichteten Pudel umher, dem die Hauptrolle in einem Melodrama „der Hund des Aubry“ eingelernt war. Der Weimarische Hof war neugierig dieses Kunststück zu sehen, der Herzog befahl Goethe, Karsten kommen zu lassen. Goethe willfahrte; aber er nahm zugleich seinen Abschied und betrat das Theater nicht wieder. So mußte die idealste Bühne Deutschlands sich durch die Kunststücke eines Pudels zu einem Zirkus herabwürdigen lassen!

Die Aufführung der Wallenstein-Trilogie war ein Glanzpunkt in Weimar gewesen, Schillers Dramen hatten den Löwenanteil des Repertoirs in Weimar gehabt. In dieser Hinsicht trat das Berliner Theater das Weimarer Erbe an. Die Vorgeschichte des Berliner Nationaltheaters ist nicht erquicklich. Alle besseren Wandertruppen hatten in Berlin vergeblich festen Fuß zu fassen versucht; der Geschmack neigte nicht zum deutschen Schauspiel, der Hof gab das Beispiel, die Bürgerschaft folgte. Daß Friedrich der Große überhaupt ein deutsches Theater duldete, war Alles, was man von dem Verehrer der französischen Literatur hoffen konnte. Endlich war

Theophilus Döbbelin Herr der Situation geworden. Bildung mangelte ihm erheblich, auch sein Geschmack war sehr verworren, und da war es ein Glück, daß er sich des eigenen Urteils begab und sich im Ganzen und Großen bei der Auswahl der Stücke an Hamburg kettete. Was in Hamburg gefiel, gab er auch, was dort großen Erfolg hatte, das wurde auch sein Zugstück. Ja er ging in seiner Anlehnung noch weiter. Shakespeare hatte in Hamburg, wie wir wissen, die schönsten Erfolge errungen; mit Hamlet war dort der Reigen eröffnet. Döbbelin wollte das nun auch; aber um ganz Hamburgisch zu sein, ließ er von dort den Darsteller des Hamlet, Brockmann, kommen. Hamlet-Brockmann kam und riß die Berliner zu solchen Enthusiasmus hin, daß sie nicht ruhten, bis Brockmann „herauskam“ und sich für den Beifall bedankte. Es war dies der erste Hervorruf auf einem deutschen Theater. Im folgenden Jahre kam Schröder selbst als Gast nach Berlin und spielte ausschließlich in Shakespeareschen Stücken, so daß nun das Berliner Repertoir dem Hamburger ganz und gar glich. Im Jahre 1786 starb Friedrich der Große. Sein Erbe suchte sofort die frühere Vernachlässigung des deutschen Schauspiels wett zu machen. Döbbelins Gesellschaft wurde zur Hoftruppe erhoben, die ins Theater am Gensdarmenmarkt einzog, Subventionen wurden zugesichert, der Name „National-Theater“ schmückte das ganze, und neben Döbbelin trat ein künstlerischer Beirat: die Professoren Engel und Ramler. Ramler war eine litterarische Berühmtheit. Er war ein Freund Lessings gewesen, hatte bewunderte Oden geschrieben, allen Leuten, auch gegen ihren Wunsch, ihre Gedichte verbessert, aber er war ein theoretischer, oft geschmackloser Stubengelehrter. Engel hingegen hatte Stücke für das Theater geschrieben

und in einem Buch „Ideen zu einer Mimik“ sein Urteil über die Schauspielkunst ausgesprochen. Engel dominierte dann auch in der Leitung, Döbbelin ward allmählig entfernt. Aber Engel war auf die Dauer der praktischen Leitung nicht gewachsen, er trat zurück und Ramler blieb. Das merkwürdigste Ereignis auf dieser fast steuerlosen Bühne war der 26. Juni 1789, an dem Berlin als erstes Theater „Menschenhaß und Reue“ von dem bald so fruchtbaren Kotzebue zur Aufführung brachte. Mit fliegender Schnelligkeit verbreitete sich das Stück über Europa. Der Ruhm des jungen Autors überstrahlte bald den jedes andern Dichters. Kotzebue wird oft zusammen mit Iffland als Verderber des Geschmacks genannt. Aber Iffland steht doch ungleich höher. Er bemühte sich um sittliche Hebung durch seine philiströsen Stücke, in denen er die einzelnen Charaktere mit feinster Detailmalerei zeichnete. Kotzebue aber, ausgerüstet mit einer fruchtbaren Erfindungsgabe und einer guten Kenntniß fremder Litteraturen, war der Industrieritter der Poesie. Wie er mit Menschenhaß und Reue den wunden Fleck am Körper Europas gefunden und getroffen hatte, so suchte er überall nach Fehlern und Mißständen, die er in lüderlichster Charakterzeichnung, karrikiert, ohne Tiefe, lächerlich machte. Das Schlimmste war die Zuthat frivoler Schlüpfrigkeit, mit der er seine Plattheiten würzte. So befand sich das Berliner Theater in einem ziemlich verwirrten, ziel- und charakterlosen Zustand, als 1796 Iffland zum Leiter desselben berufen ward. Iffland hatte in Mannheim den hervorragendsten Anteil daran gehabt, daß Schillers Jugenddramen hier die Taufe erhielten; jetzt machte er Berlin zur wahren Schillerbühne, und wenn er auch nicht die ganze Strenge der Weimarischen Schule adoptierte, so folgte er doch dem idealen Zug

derselben, den er ja bei seinen Gastspielen persönlich kennen gelernt hatte. Aber während dort das litterarische Interesse überwog, stellte er hier das theatralische in den Vordergrund. Bei seinen Bemühungen um Schiller hatte er einen Bundesgenossen in dem Schauspieler Fleck, welcher der Theatertradition zufolge der genialste und unerreichteste Schillerdarsteller bis zum heutigen Tage war. Er war schlank und von schönstem Ebenmaß. Er hatte braune Augen, die von innerer Glut funkelten, eine Stimme von der Reinheit einer Glocke, der jeden Gefühlston vom Mächtigsten bis zum Zartesten zu Gebote stand. Seine Darstellungen waren aus einem Guß und oft von dämonischer Gewalt. Etwas Überirdisches schien seine athletische Gestalt zu umleuchten, wenn er auftrat. So war er geradezu das künstlerische Gegenspiel des vorsichtig abwägenden Iffland. Diese beiden Individualitäten ergänzten sich glücklich und gaben dem Berliner Theater das eigentümliche Gepräge der Vermittlerstellung zwischen Hamburg und Weimar, zwischen Idealismus und Realismus der Darstellung. Während der vornehme Stil und die Betonung des Anständigen, Maßvollen an Weimar erinnerte, gemahnte die Deklamation an Hamburg. Der Vers wurde nicht mit jener Weimaraner Heiligkeit behandelt, manche Mitglieder ließen sich ihre Rollen in laufenden Zeilen, also äußerlich wie Prosa abschreiben, um durch den Rhythmus der Jamben den Satzton nicht zu gefährden. Durch ein Wort zu viel, eine Wiederholung oder Auslassung wurde gelegentlich der Vers geradezu zerstört. So ist es bekannt, daß Iffland als Wallenstein deklamierte: „ich denke einen langen“ — (und das Wort wiederholend) „langen Schlaf zu thun“, also es mit dem Dichterwort nicht allzu genau nahm. Andererseits

kehrte er aber auch zum echten Dichterwort zurück, wo es verlassen war. Iffland war der Erste, der es wagte, den Hamlet, statt in der Schröderschen Bearbeitung mit dem glücklichen Ausgang, in der wortgetreuen Schlegelschen Übersetzung spielen zu lassen. In dieser glänzenden Führerrolle wurde aber das Berliner Theater durch das nationale Unglück, das von Frankreich her über Deutschland hereinbrach, gehemmt; die französische Okkupation unterband ihm die Lebensader. Diese Schreckenszeit überlebte der kränkliche Iffland noch; er durfte auch noch das Abschütteln des Jochs der Fremdherrschaft bejubeln, er durfte neue Hoffnungen für das Wiederaufblühen des Berliner Hoftheaters fassen, dann starb er zu Ende des Jahres 1814. Die Einleitung von Ludwig Devrients Anstellung in Berlin war seine letzte That.

Zehn Jahre früher als Berlin, also auch noch verhältnismäßig spät, schlug die echte Schauspielkunst in Wien ihr festes Heim auf; alle früheren Anfänge scheiterten an der Popularität der Lokalposse. Jener Stranitzky, der im Anfang des 18. Jahrhunderts sich in Wien mit seinem selbsterfundenen Hanswurst-Typus angesiedelt hatte, war mit einer ungeheueren geistigen Nachkommenschaft gesegnet worden. Ein Hanswurst-Charakter hatte stets zwei neue erzeugt, und die verschiedensten Schattierungen der Narrheit wechselten mit einander ab. Jeder Versuch, es in Wien dem übrigen Deutschland mit der Einführung ernster, „regelmäßiger“ Stücke nachzuthun, wurde durch parodistische Darstellungen derselben Stücke auf der Hanswurst-Bühne am Kärthnerthor dem Fluch der Lächerlichkeit preisgegeben. Erst im Jahre 1776 wurde dieser unwürdigen Wirtschaft mit Ernst die Spitze geboten und vom Kaiser Joseph ein Theater

gegründet, jenes Burgtheater, das noch heut den Ruhm der besten deutschen Bühnen genießt. Kaiser Joseph stellte schon damals die Aufgaben fest, die noch heut als Tradition des Burgtheaters gelten: es sollte ein Mittel zur Bildung sein; deutsche Sprache, deutsche Sitten, deutscher Geschmack, deutsche Kunst sollten sich an seiner Darstellung erheben. Ein trefflicher Schauspieler ward ausgesandt, die Einrichtungen anderer Bühnen kennen zu lernen, Schauspieler zu engagieren und sich überhaupt über den Stand des deutschen Theaters zu orientieren. In Hamburg und Gotha lernte er Musterbühnen verschiedenster Richtung kennen, in Mannheim nimmt er die Vorbereitungen zur Gründung des Nationaltheaters in Augenschein, in Berlin läßt er sich von Engel belehren, am fruchtbarsten aber ist sein zweimaliger Besuch in Wolfenbüttel bei Lessing. Es ging das Gerücht, Lessing sei für die Mannheimer Bühne gewonnen, ähnliche Vorschläge hatte auch der Wiener Abgesandte für ihn, aber obwohl Lessing anfangs Lust zu haben schien nach Wien zu gehen, lehnte er schließlich doch ab. Brachte jener Abgesandte auch Lessing nicht mit, so konnte er doch viel von dessen Ratschlägen berichten, die im wesentlichen lauteten: Erzielung eines guten Ensembles, Gründung einer Theaterschule für den jungen Nachwuchs, Alterspensionen, um einen guten Schauspielerstamm sich zu erhalten und, um gute Stücke zu bekommen, Gründung einer Theaterbibliothek und Gewährung von Dichter-Tantiemen. Viele dieser Reformen wurden eingeführt, als aber des Kaisers reger Anteil an seinem National-Theater nachzulassen begann, geriet das Reformwerk ins Stocken. Unter den Engagements, die der Wiener Abgesandte abgeschlossen hatte, befand sich auch das des Hamburger Shakespeare-Dar-

stellers Brockmann und die Verabredung eines Gastspiels von Schröder. Obwohl der etwas wohlbeleibte Brockmann anfänglich die Wiener fremdartig anmutete, und sie besonders an seinem Hamburger Dialekt viel auszusetzen wußten, ward er doch bald der erklärte Liebling des Publikums, besonders war er ihnen für die Darstellung Shakespearescher Rollen absolut maßgebend geworden. Da kam Schröder zur Absolvierung seines Gastspiels nach Wien. Schröder wollte als erste Rolle den Lear spielen. Wohlmeinende rieten ihm nach Kräften davon ab, da sein Schüler Brockmann diese Rolle so vorzüglich spiele, daß ein Uebertreffen nicht möglich sei. Schröder beharrte aber auf seinem Vorsatz. Das nahm das Publikum gegen ihn ein. Eisige Stille empfing ihn bei seiner Auftrittsszene. Einige schüchterne Beifallsbezeugungen während der ersten beiden Akte wurden ostentativ niedergezischt. Nun kam der dritte Akt: Lear auf der Haide im Kampf mit den Elementen. Diese Leistung ließ jede Opposition verstummen, sie entfesselte begeisterten Beifall. Im vierten Akt pflegte Brockmann, wenn der wahnsinnige Lear dem Gloster predigen will, einen Baumstamm zu besteigen. Stets hatte er mit dieser Pose besondere Wirkung erzielt. Was würde Schröder thun? Schröder-Lear schien Brockmann nachahmen zu wollen. Er geht auf den Baumstamm zu, er will ihn besteigen, er versucht es — aber dem hilflosen Greis versagen die Kräfte. Ein spontaner Beifallssturm durchtobte das Haus; ein Wunsch beseelte alle: Schröder solle in Wien bleiben; endlich gab er nach und trat in den Verband des Wiener National-Theaters — dies war der Modetitel der Hoftheater — ein. Dem etwas eigenwilligen, in langjähriger Selbstherrlichkeit des Gehorchens entwöhnten Schröder ward

es schwer, sich der vielköpfigen Direktion zu fügen. Diese Leitung bestand aus einer Hofcharge mit ihren Beamten und einem Schauspieler-Ausschuß. Da fehlte es denn nicht an Reibereien und Streitigkeiten. Schröder fühlte sich als Darsteller und Theaterdichter oft verletzt; nach vierjähriger Thätigkeit löste er seinen Vertrag und ging 1785 nach Hamburg zurück. Aber ein frischer Zugwind von Außen schien für das Wiener Theater unerläßlich. Ein Schauspieler sollte es nach den Erfahrungen mit Schröder nicht sein, so nahm man einen Schriftsteller, der neben dem Ausschuß die künstlerische Verwaltung des Theaters leiten sollte. Die Wahl fiel auf

August von Kotzebue, den fruchtbarsten, seichtesten, aber erfolgreichsten und populärsten Schriftsteller der Zeit. Aber dieselben Streitigkeiten, die Schröder von Wien vertrieben hatten, erschöpften auch Kotzebues Geduld; nach zwei Jahren bereits legte er sein Amt nieder. Bald trat auch in Wien der Druck der Franzosenzeit ein. Auf Kaiser Joseph war Leopold, auf Leopold Kaiser Franz gefolgt; manch wichtige Reform war durchgesetzt worden, gute Schauspieler hatten lebenslängliche Anstellungen erhalten, für Witwen waren Pensionen ausgesetzt und das alternde Personal war durch neue Kräfte verjüngt worden. Unter diesen jungen Kräften war eine Demoiselle Adamberger und der Theaterdichter Theodor Körner. Beider Herzen fanden sich: ein seliger Brautstand folgte. Da brachen die Freiheitskriege los; der Dichter von Leyer und Schwert durfte trotz seines neuen Lebensglückes den Ruf des Vaterlandes nicht überhören, und nur zu bald war sein junges, so hoffnungsreiches Leben auf dem Altar der deutschen Freiheit hingeopfert, nur zu bald war die frohe Braut am Burgtheater vereinsamt.

Das Repertoir des Wiener Theaters gleicht dem der andern. Goethe, Schiller, Shakespeare, Lustspiel und Posse, Schröder, Iffland, Kotzebue und die ganze Tagesproduktion wechselten mit einander ab, nur daß der Druck der leidigen Censur hier schwerer als anderswo auf der Dichtung lastete. Wie hatte sie im Schiller gehaust! Daß im Don Carlos der Beichtvater Domingo in einen Höfling ohne kirchliche Stellung gewandelt war, daß in Cabale und Liebe jene Kammerdienerszene gestrichen war, die von dem fürstlichen Menschenhandel spricht, läßt sich ertragen; daß auf dem Titel des Fiesko die „Verschwörung" getilgt wurde, ist kleinlich. Wie aber soll man das nennen, wenn in Cabale und Liebe der Hofmarschall Kalb den Titel „Obergarderobemeister" erhielt? Man denke sich Ferdinands heftiges Hereinstürzen: „War kein Obergarderobemeister da?" Daß ein Sohn sich gegen seinen Vater auflehnt, konnte die Zensur nicht dulden, ebensowenig, daß es schlechte Präsidenten gäbe. Also ward der Präsident in einen Vicedom, Ferdinand in seinen — Neffen verwandelt. Wie muß es da gewirkt haben, wenn Ferdinand seine Menschenrechte gegen seinen Vater — hier also gegen seinen Onkel verteidigt und ihm droht: „Es giebt eine Gegend in meinem Herzen, worin das Wort Onkel noch nicht gehört worden."?! — Das Wiener Burgtheater kränkelte denn auch bald an diesen Zensurverhältnissen, die es, wie der Wiener sagte, zum „Comtessen-Theater" stempelte.

Das deutsche Theater war an den Höfen, deren zahllose Menge hier nützlich war, reichlich mit Heimstätten versorgt, für sein Repertoir stand die ganze Stufenleiter von der idealsten, erhabensten Dichtung bis zur niedrigsten Posse zur Verfügung, aber in der Schauspielkunst herrschte ein Zwiespalt; zwei Lager, zwei Losungsworte

gab es da: Weimarer und Hamburger, Goethesche und Schrödersche, die idealistische und die realistische Schule. Als mit der Völkerschlacht von Leipzig die Fesseln der Fremdherrschaft abgeschüttelt, als die Wunden der Freiheitskriege vernarbt waren, als eine Zeit des inneren Ausbaues gekommen war, da mußte es sich zeigen, ob eine der beiden Schulen die andere besiegen und vernichten werde, ob ein Vergleich der beiden Parteien möglich gemacht würde, oder ob statt feindlichen Kampfes eine friedliche Konkurrenz beider Schulen von Nutzen sein würde.

Die Hoftheater hatten vorläufig ihre Schuldigkeit gethan, sie hatten das deutsche Theater vom Fluche des ruhelosen Wanderns erlöst, sie hatten eine Organisation geschaffen, an der Dichtung und Schauspielkunst, wie der Epheu an dem starken Baum, sich aufranken konnten. Hatte die Schauspielkunst sich das zu Nutze gemacht? Hatte sie etwas an den Höfen gelernt?



Kapitel 3.

Das Heim in den Städten.

Die Hebung des Bürgerstandes ging nur langsam von statten. Heftige Anläufe wechselten mit heftigen Rückschlägen, aber noch langsamer, als auf moralischem Felde, vollzog sich der Fortschritt in nationalökonomischer Hinsicht; man hatte es den Höfen abgelernt,

das Theater als einen Luxus anzusehen, und der wirtschaftliche Aufschwung erlaubte der Nation erst sehr allmählich, sich dem Luxus hinzugeben. Wo aber in den Städten Privatunternehmer die Gründung eines Theaters wagten, da verband der Magistrat das Nützliche mit dem Angenehmen, er legte eine hohe Steuer auf das Theater. So ward das Theater in den deutschen Städten eigentlich mehr geduldet als gepflegt. Die Folgen dieser Kurzsichtigkeit blieben nirgends aus, das Theater selbst konnte keine gedeihliche Entwickelung aus solchen Verhältnissen ziehen und noch weniger dauernd seiner erziehlichen Aufgabe gerecht werden. An dem altberühmten Hamburg werden wir die typische Entwickelung der Stadttheater am deutlichsten sehen. Als der berühmte Schröder von Wien nach Hamburg zurückkehrte, war es inzwischen dort so getrieben worden, wie es, nach dem Sprichwort, die Mäuse treiben, wenn die Katze nicht zu Hause ist. Dem machte Schröder mit einem Schlage ein Ende; er reinigte sein Theater von allen unsauberen Elementen, die sich da breit gemacht hatten, und erklärte von nun an Oper, Operette, Singspiel auszuschließen und nur noch seine Bühne dem rezitierenden Schauspiel zu weihen. Zugleich schaffte er die Eröffnungs- und Dankreden ab, in die bisher jede Aufführung eingerahmt war, verbot den Lebemännern den bisher freien Zutritt zu den Ankleideräumen der Schauspielerinnen und den Aufenthalt hinter den Kulissen, gab dem Theaterzettel die Form, die er noch heute hat — kurz, Schröder erschreckte die Hamburger mit einem Heer von Neuerungen. Wie kam er plötzlich zu all' diesen Einrichtungen, die alle darauf abzuzielen schienen, das Ansehen und die Sittlichkeit des Theaters zu heben? Die Antwort liegt auf der Hand. Es war

der segensreiche Einfluß der Hofbühne, die Schröder in Wien kennen gelernt hatte. Aber er übersah in seinem idealen Eifer eins. Was die Autorität eines Hofes und der Rückhalt der Subvention leicht machte, das mußte bei den Privattheatern im Namen der Kunst gefordert und von einem nur auf sich Gestellten durchgesetzt werden. Der Ausgang des Kampfes war gleich anfangs gewiß, die Ungleichheit der Parteien war zu groß. Stück für Stück seines Reformwerkes mußte er den vergnügungssüchtigen Hamburgern preisgeben. Man kann es dem ernsten, alternden Mann, der seine Kraft und sein ganzes erworbenes Vermögen nutzlos hingeopfert sah, nicht verdenken, daß er mißmutig die Flinte ins Korn warf und verzagend sich mit Rücktritts-Gedanken trug. Ein Zwischenfall brachte seinen Entschluß zur Reife. Eine 17jährige Schauspielerin, die besonders als Savoyardenknabe dem Publikum gefallen hatte, geriet in einen Zustand, in den, wie ein zeitgenössischer Chronist sagt, ein Savoyarde nicht geraten kann, ein junges Mädchen nicht geraten soll. Die Schauspielerin wurde kontraktbrüchig und floh. Schröder war darüber so aufgebracht, daß er den „Fall" öffentlich bekannt machte. Das verdroß aber das Publikum derartig, daß es Schröder bei seinem nächsten Auftreten mit Zischen und Scharren empfing. Er spielte ruhig weiter, erklärte aber am Schluß der Vorstellung, daß er die Direktion niederlege. Das hatte man nicht erwartet. Man drang in ihn, aber vergeblich; nach kurzer Zeit führte er seinen Entschluß aus. Nachdem er in dem kritischen Jahr 1811 noch einmal mit seinem Direktionsstab das sinkende Theater gerettet, zog er sich endgültig von der Bühne zurück. In beschaulicher Muße lebte er noch bis zum Jahre 1816, dann raffte der Tod dieses größte Bühnen-

genie seiner, vielleicht mehr als nur seiner Zeit, hinweg. Der Direktionsstab ging nun von Hand zu Hand, bis 1827 Schmidt, der sogenannte alte Schmidt, in einem großen, neuerbauten Hause die Leitung in die Hand nahm. Mit einem szenischen Prolog, in dem Schröders Genius als Schutzgeist angerufen wurde, und mit Goethes Egmont eröffnete er die neue Bühne, die er bis 1841 unter dem wechselnden Nebenregiment von Lebrun und Mühling beherrschte. Schröders Genius aber war vergeblich angerufen worden. Schmidt lösten andere ab, jeder neue Direktor blieb ungefähr fünf Jahre an der Herrschaft, und mit dem Wechsel der Leitung schwankte die Bedeutung der Hamburger Bühne, eine ähnliche aber, wie unter Schröder, hat sie nicht wieder erlangt; aus der Führerrolle war sie endgültig herausgedrängt. Kleinere Privattheater machten ihr eine oft verderbliche Konkurrenz, und die Gründung des Thaliatheaters, in dem die leichtere Unterhaltung des Lustspiels sorgfältig und rührig, wie heute, so damals, betrieben wurde, trennte 1843 ein ergiebiges Stück vom Felde des Stadttheaters ab. Bedeutende Schauspielkräfte, wie Emil Devrient und Frau, Frl. Peche, Eßlair, Weiß, Lenz, Baison und Sophie Schröder verliehen vorübergehend dem Stadttheater einigen Glanz, aber auf einer gleichbleibenden Höhe können Theater, die zugleich industrielle Unternehmungen sein müssen, sich nicht halten: Kunst und Kasse sind zwei Herren, die schwer gleichzeitig zu bedienen sind. Das Repertoir zeigte denn auch keinen absonderlichen Charakter, es nahm auf, was andere Theater auch boten, und nur ein Dichter fand besondere Pflege, Nord und Süd schienen sich dies eine Mal in demselben Geschmack zu treffen: der Wiener Schauspieler und Volksdichter Raimund wurde dort wie ein Ham-

burger Volksdichter gefeiert. Als 1837 zuerst nach Raimunds Tod sein Verschwender wieder aufgeführt wurde und der Darsteller des Valentin extemporierend sang: „Wenn's Hobellied ihn wecken könnt, Ich holt ihn gern herauf!“ da sah man vieler Augen naß werden, wie auch Raimund bitterlich geweint hatte, als er das letzte Mal von Hamburg geschieden war.

Raimund stammte aus Wien, wo er 1817 in das Leopoldstädter Theater eintrat, das in der Veredlung des Wiener Volkshumors seine Kulturaufgabe hatte. Hier wirkten Sartori, der unvergessene Ignatz Schuster und Korntheuer, der durch Improvisationen und die Ausbildung einer besonderen Wiener Staberl-Maske sich zum Liebling des Publikums machte. Raimund brachte durch seine Darstellung und seine Dramen einen neuen Geist auf diese Bühne. Er war der ächte Humorist mit der Thräne im Wappen. Als Darsteller erregte er mit seinen heftigen Gebärden, seinen rollenden Augen, seinem vorgeschobenen Unterkiefer fortwährend den Eindruck verbissenen Ingrimmes, aber über alle Gestalten legte er einen Zug geheimer Wehmut. Als Dichter hat er den edlen Volkssinn besonders liebevoll und glücklich gepflegt. Wer kennt nicht seinen Verschwender, in dem kindliche Märchenfantasie, Einfachheit und wehmütiger Ernst sich die Hand reichen? Die Fabel ist einfach genug: ein verschwenderischer Jüngling, ein braver Mann aus dem Volke, eine Fee, das sind die Hauptpersonen. Die Fee Cheristane will ihren Liebling, den Verschwender Flottwell retten, sie sendet ihren Geist Azur aus, der als Bettler ihm die drohende Zukunft vor Augen führen soll. Stets taucht der Bettler in den festlichsten Momenten neben Flottwell auf und singt seine Lieder voll Warnung und Wehmut: „Mein

Herz ist stets des Kummers Beute, durch eigne Schuld bin ich gekränkt," tönts mitten in den Festjubel hinein, oder wenn die fröhliche Gesellschaft den Sonnenuntergang betrachtet, läßt der Bettler sich wieder hören: „Nicht Sternenglanz, nicht Sonnenschein, kann eines Bettlers Aug' erfreun, der Reichtum ist ein treulos Gut, das Glück flieht vor dem Uebermut." Nach dreißig Jahren sitzt dann Flottwell verarmt und elend an derselben Stelle in derselben Gestalt wie der Bettler und blickt nach seinem Schloß, das jetzt seinem treulosen Kammerdiener gehört. So erblickt ihn Valentin, der ehrliche, täppische, gutmütige Tischler. Er nimmt ihn bei sich auf, und weiß taktvoll sein Mitleid und seinen Schreck über die bettelhafte Erscheinung des einstigen Millionärs zu verbergen: „Mit unglücklichen Leuten muß man subtil umgehen," ermahnte er seine Kinder, die wie die Orgelpfeifen vom ältesten bis zum „jüngsten Kind seiner Laune" dastehen. Schließlich tritt Flottwell geläutert und beschenkt mit dem ansehnlichen Bettlerpfennig, den er einst dem Bettlergeist Azur gereicht, in den Kreis dieser Leute, die um Valentin leben: „Einfach Herz, stiller Friede" ist des Lebens-Ideal, das aus dieser Märchendichtung spricht. Die Kernschöpfung des lustigen Valentin gewinnt noch heute aller Herzen.

Weniger Erfreuliches leisteten die anderen Wiener Privat-Theater. Das Josephstädter versuchte sich in allen Gattungen, leistete aber nur unter Karl Genslers einsichtiger Leitung, in den zwanziger Jahren irgend Erhebliches. Das Theater an der Wiedn ging in Dekorations- und Maschinenstücken auf, und als es sich 1829 in das Karl-Theater verwandelte, brachte es trotz geschickter Leitung für die Theaterentwickelung keinen Vorteil.

Die Führerrolle mußten diese Privat-Theater der begünstigten Schwester, der Wiener Hofbühne, überlassen, die seit 1814 den Namen „Theater nächst der Burg“ erhielt. Der Mann, der eine klassische Blüteperiode hervorzauberte, war Schreyvogel. Bis 1832, so lange er Direktor war, stand das Wiener Burgtheater unstreitig an der Spitze der deutschen, ja der europäischen Bühnen. Eine vorzügliche Truppe unterstützte ihn; Namen, wie Anschütz, Löwe, Costenoble und Sophie Schröder, spotten des Ausspruchs, daß die Nachwelt dem Mimen keine Kränze flechte. Wer hätte von Sophie Schröder nichts gehört? Außer einem herrlichen Organ stand ihr kein äußerer Vorzug zur Seite. Ihr Gesicht war häßlich, die Nase klein, die Backenknochen desto stärker, ihre Figur erreichte kaum die mittlere Größe, dabei war sie starkknochig und dick. Aber echtes Theaterblut rollte in ihren Adern, und ihre Ausbildung verdankte sie dem großen Schröder. Fünfzehnjährig heiratete sie ihren Direktor Smets, der sie vom Waschtrog fort auf die Bühne geführt hatte; mit sechzehn Jahren war sie Mutter eines Sohnes. Bald ward ihre Ehe getrennt. Kurze Zeit darauf heiratete sie einen sonst unbekannten Tenoristen Schröder. Sie kam vorübergehend nach Wien, nahm aber erst 1815 unter Schreyvogel ein Engagement von längerer Dauer an. Vierzehn Jahre blieb sie dort, zweimal ging sie wieder fort, zweimal ward sie zurückgerufen. Als Sechzigjährige verließ sie 1836 die Bühne für immer, aber sie starb erst 1868. Sie verstand es, die Weimarer und die Hamburger Schule miteinander zu verschmelzen: ihre musterhafte Deklamation, ihre klassischen Bewegungen wurden von einer dämonischen Leidenschaft aus unverständlicher Höhe auf den Boden der menschlichen Natürlichkeit verpflanzt. Schreyvogel

gebot aber nicht nur über Schauspieler von reichstem Talent, sondern auch sein Repertoir zog aus den Zeitumständen Nutzen. Die Friedensjahre hatten eine reiche litterarische Ernte reifen lassen. Vor allem war Grillparzer soeben aufgetreten, jener österreichische Dramatiker, dessen Leben und Schaffen beinahe bis zu unsern Tagen währte, und dem wir jetzt einstimmig den Ehrenplatz zunächst Schiller und Goethe einräumen; auch Kleist, der lange Zeit mit ihm um diesen Platz stritt, hatte sich vernehmen lassen, die Dramen der Romantiker standen in voller Büte, der romantische Geist hatte sich mit Calderon, mit Lope ebenso bekannt gemacht, wie mit Shakespeare, und daneben blühte die derbere Hausmannskost der Tagelöhner, unsere klassische Litteratur von Lessing bis Goethe lag wie ein reifes Kornfeld schnittbereit da — Altes und Neues drängte förmlich zur Gestaltung auf die Bühne, und keiner wußte das Material an Darstellern und Dramen besser zu nutzen als Schreyvogel, der unter dem Namen West der deutschen Bühne unter anderen feinsinnigen Uebertragungen spanischer Stücke, mit der Donna Diana beschenkte, die ihm einen dauernden Ehrenplatz auf dem Repertoir bis heute sichert.

Der Oberstkämmerer Graf Czernin war damals als Intendant Schreyvogels Vorgesetzter. Er war kein Freund des ernsten, sachlichen Direktors. Wie man einen entlarvten Betrüger zum Hause hinausjagt, so entließ Graf Czernin Knall und Fall den nichtsahnenden Schreyvogel, ja er gestattete ihm sogar das Betreten des Theaters nicht wieder, als Schreyvogel seinen vergessenen Regenschirm holen wollte! Gab es etwas, das diesen bodenlosen Leichtsinn, den besten Steuermann über Bord zu werfen, an Kopflosigkeit noch übertraf, so war es die Wahl des Ersatzmannes. Czernin

ersetzte den Begründer und Förderer der Weltruhms des Burgtheaters durch Deinhardstein, einen haltlosen Lebemann ohne genügende Bildung. Die Folgen traten erschreckend schnell zu Tage. Innerhalb acht Jahren war das Theater innerlich und äußerlich verwüstet, wollte man es nicht in Unordnung verkommen lassen, so mußte zunächst ein Mann herbeigeschafft werden, der wenigstens eine stramme Zucht aufrecht zu erhalten verstand, an eine künstlerische Hebung des Instituts war vorläufig überhaupt nicht zu denken. Dieses Zuchtamt fiel einem Herrn von Holbein zu, einem Verwaltungsmann, der zwar mechanisch und formelhaft, aber in sorgfältiger Ordnung regierte. Die zehnjährige Leitung Holbeins erinnert in vieler Hinsicht an den heutigen Zustand des Burgtheaters. Möge dieses der Vorbote eines ebensolchen Aufschwungs werden, wie damals. Das achtundvierziger Revolutionsjahr hatte verdorben, was noch zu verderben war, jeder sah ein, daß es so nicht weiter gehen konnte. Damals wurden die „Karlsschüler“ eingeübt. Heinrich Laube, der Verfasser des Stückes, kam zur Inszenierung desselben nach Wien; seine Festigkeit nach oben und unten, sein entschiedenes Talent als Regisseur, sein Ruf als Dichter, seine Bekanntschaft mit den Verhältnissen des Burgtheaters ließen ihn als Retter in der Not erscheinen. Er ward zum Direktor gewählt und hat bis zum Jahre 1867 dieses Amt bekleidet. Er war der rechte Mann am rechten Ort. Als er eintrat, fand er das Repertoir in kläglichstem Zustand, die Truppe höchst verjüngungsbedürftig, da war keiner, der nicht mindestens seine fünfzig Jahre zählte. Gleich sein erstes Direktionsjahr trug reiche Früchte. Das erste Stück, das er dem Repertoir einverleibte, „der Erbförster“, schuf einen neuen Dichter und einen neuen Schauspieler.

Otto Ludwig war ein völlig unbekannter Mann. Sein Erbförster ist entschieden eines der bedeutendsten Dramen, es wäre noch lebensfähiger, wenn Ludwig sich von den krankhaften Einflüssen der Romantik hätte frei machen können. Der Erbförster, in dem Walde aufgewachsen, der zum Teil von ihm gepflanzt ist, glaubt ein moralisches Recht an diesen zu haben, und als der Besitzer des Waldes dem Förster befiehlt, „durchzuforsten", weigert er sich. Dieser Besitzer ist zugleich sein Freund, dessen Sohn die Tochter des Erbförsters heiraten soll. Der Erbförster wird wegen seiner Weigerung entlassen, aber in der Meinung, daß das moralische Recht auf seiner Seite stehe, erkennt er weder seine Entlassung noch seinen Nachfolger an. Soweit ist das Stück interessant und ungemein kraftvoll gezeichnet. Was folgt, ist schwächer und voll romantischen Aufputzes. Der Erbförster erhält vor Gericht natürlich Unrecht. Jetzt tritt die Wendung ein. Durch ein Mißverständnis glaubt der Erbförster, daß der Sohn seines Dienstherrn, der Verlobte seiner Tochter, seinen Sohn erschossen habe. Da er von den Gerichten keine Hilfe erwartet, spielt er selbst den Richter. Mit der Flinte sucht er den vermeintlichen Mörder auf, er legt an, aber in dem Augenblick, als der Schuß fällt, stürzt die Tochter des Erbförsters vor den Geliebten, der Schuß trifft sie, der Vater hat seine Tochter ermordet. Gleichzeitig erfährt der Mörder, daß sein Sohn lebt, und er jagt sich, den Bibelspruch wiederholend, der ihn zur Rache an den vermeintlichen Mörder antrieb, selbst eine Kugel durch den Kopf. Romantischen Aufputz hat besonders die Tochter erfahren, deren Charakter durch Ahnungen, Träume, Erscheinungen und den ganzen überirdischen Apparat der Romantik entstellt ist. Das Stück hatte trotzdem einen großen Er-

folg und machte Otto Ludwig mit einem Schlage bekannt und berühmt. Die kurze Rolle des ältesten Sohnes des Erbförsters spielte ein junger Schauspieler, der im Liebhaberfach sich vergeblich abgemüht hatte; von Laube hier ins Charakterfach gedrängt, entwickelte er die hinreißendste Kraft seines Talents — es war Bogumil Dawison. Auf Ludwig folgte Gutzkow mit seinem Königsleutnant, jenem Stück, das allerliebst die bekannte Episode aus Goethes Leben mit dem Grafen Thorane dramatisiert hat. Es folgte Kleists meisterhaftes Charakterlustspiel: der zerbrochene Krug, in dem der schurkische Dorfrichter dem Darsteller Gelegenheit zur Entfaltung seiner besten Kunst giebt; der später so unverwüstliche Benedix debutierte mit seiner Hochzeitsreise, ein Preisausschreiben lockte Hackländers „Geheimen Agenten" hervor, ein Lustspiel, das neben Freytags „Journalisten" das Lieblingslustspiel des Publikums wurde. Lessing, Schiller, Goethe, Shakespeare schoben sich dazwischen, wichtige Engagements wie das von Dawison, Meixner, der Baier-Brück verjüngten das Personal — man muß gestehen für ein erstes Direktionsjahr eine tüchtige Leistung! In diesem Tempo ging es weiter. Alle neuen dramatischen Schöpfungen wurden herbeigezogen: Der romantische Halm, der derbe Hebbel, die rührselige Birch-Pfeiffer, der ewig junge Bauernfeld und wie sie alle heißen, feierten hier ihre schönsten Triumphe. An Darstellern kamen die hinzu, die noch heute, soweit sie am Leben blieben, die gefeiertesten Namen sind; die Seebach, die Goßmann, Gabillons, Lewinsky, die Baudius, Sonnenthal und Charlotte Wolter. Ohne triftige Gründe ging 1867 die Direktion an den Grafen Münch-Bellinghausen, als Dichter von „Wildfeuer" und dem „Sohn der Wildnis" unter dem Namen Halm bekannt, über.

Laube hatte aber sein Programm, das er bei seinem Eintritt aufstellte, erreicht; sein Repertoir hatte alles geboten, was sich seit Lessing an deutschen Stücken lebensfähig erwies, ferner die Dramen von Shakespeare, die ihrer Komposition nach wirkliche, abgeschlossene Dramen sind, die charakteristischsten Stücke der Spanier und Italiener, und von den Franzosen alle die modernen Dramen, die unseren Sitten nicht widersprechen.

Solch Programm enthält in der Regel wenig „Zugstücke", und ein Theater, das sich keiner Hof-Subvention erfreut, hat einen harten Stand, wenn es sich zu einem so vornehmen Spielverzeichnis bekennt. Deshalb ist es ein viel bewundertes Wagstück gewesen, daß Immermann es unternahm, in dem kleinen Düsseldorf eine Musterbühne zu gründen, die sich von allen Konzessionen an den gemeinen Geschmack der Menge fernhalten sollte. Freilich war Immermanns Bestreben von dem Laubes verschieden. Der Wiener Dramaturg hatte nur in seiner Jugend die Einflüsse der Romantik erfahren, während der ältere Immermann noch völlig im Bann jener merkwürdigen Literaturströmung stand. Dem Haupt derselben, Tieck, werden wir noch später begegnen, aber bei der langdauernden Herrschaft der Romantik, muß ihre Richtung ein wenig gekennzeichnet werden. Wir können kurz sagen, die Romantik war ein Kind der Sehnsucht. Man sehnte sich fort aus der rauhen Gegenwart in eine schönere Ferne. Goethe hatte in seinem West-östlichen Divan das Wunderland des Orients erschlossen, mit seinem Wilhelm Meister hatte er ein Vorbild geschaffen, das zum unbekümmertsten Ausbau der eigenen Individualität aufforderte, Schillers Dramen hatten das Mittelalter mit poetischem Glanz übergossen, und in der Braut von

Messina eine heidnisch-christliche Schicksalsidee konstruiert, die Brüder Grimm hatten die deutsche Vorzeit neu entdeckt, das Volksmärchen neu belebt, Shakespeares natürliche Kraft und die spanischen Dramen mit ihrer Mystik waren in mustergültigen Uebersetzungen zugänglich geworden. All diese Anregungen baute die Romantik weiter aus. Aber was ihnen im Wege stand, das war die nüchterne Gegenwart, sie wollten ihr eigenes Leben mit Poesie durchsetzen, sie wollten in der Befriedigung ihrer poetischen Gelüste aufgehen; daher kennzeichnet sich die ganze Bewegung durch eine bewußte Abkehr vom realen Leben, durch eine weltabgewandte Ziel- und Zwecklosigkeit, durch eine Weichlichkeit, die ganz im Gefühlsleben aufgeht. Für die Lyrik brachte diese Gefühlsseligkeit einen neuen Aufschwung, die Stimmungspoesie hat in der Romantik ihre stärksten Wurzeln. Aber für das Drama leistete diese Litteraturströmung wenig. Zwar dramatisirte man alles, der Stoffreichtum ist geradezu verblüffend, aber es fehlte die für das Drama so notwendige Zucht und Kraft, es fehlte jede Konzentration. Glaube und Aberglaube, Christentum und Heidentum, orientalische Märchenpracht, historische Begebenheiten, freie Erfindungen, spanischer Mysticismus, altdeutscher Waffen- und Frauendienst wogen durcheinander und über alles breitete sich der Schleier eines phantastischen Zaubers, der den Kern der Dinge in nebelhafte Ferne rückt. Auch Immermanns Dramen teilen die Vorzüge und Fehler der romantischen Schule. Er hatte mit „Cardenio und Celinde“ an Shakesspeare angeknüpft, mit „Friedrich II.“ an die vaterländische Geschichte des Mittelalters, mit „Andreas Hofer“ an die Freiheitsbewegungen. Schiller, Calderon, Shakesspeare, Goethe, all diese vertrauten Gesichter schauen aus Immer-

manns Dramen hervor, die durch poetische Sprache und einzelne gelungene Szenen höchst lesenswert sind, die aber auf der Bühne durch den Mangel fester Szenenführung, durch ihren Reichtum an lyrischen Ergüssen, wirkungslos auseinanderfließen. Außer seinem Dichterberuf hatte Immermann noch den eines Juristen, und als solcher ward er 1827 in die Stellung eines Landgerichtsrat nach Düsseldorf versetzt. In dieser rheinischen Stadt war durch Schadow, Lessing und Bendemann eben die Malerei zu schönster Blüte gediehen, der Musik durch die Berufung von Felix Mendelssohn eine herrliche Zukunft gesichert, als nun durch Immermanns Versetzung auch die Poesie einen berühmten Vertreter in Düsseldorf hatte. Was war natürlicher, als daß sich all diese Vertreter verschiedener Künste eng zusammenschlossen, was natürlicher, als daß sie mißmutig darüber waren, daß in Düsseldorf, wo die andern Künste so kräftig vorwärtsstrebten, die Schauspielkunst durch die Darstellungen einer elenden Truppe ein verachtetes Dasein führte? Immermann entschloß sich, dieser Truppe neues Leben einzuhauchen. Er übte den Schauspielern einige Stücke ein, und der Erfolg ermutigte ihn derartig, daß er beschloß, geradezu Direktor eines Düsseldorfer Theaters zu werden. Das Unternehmen gelang Immermann ward — bei einem preußischen Justizbeamten wohl ein einzig dastehenden Fall — für einige Zeit zu diesem Zweck beurlaubt und stellte sich an die Spitze eines Theaters. Die Truppe war, wie er selbst wußte, recht erbärmlich, aber Immermann war überzeugt, daß auch mittelmäßige Schauspieler, wenn sie durch einen einheitlichen Geist geleitet würden, immerhin gute Vorstellungen zu Wege bringen könnten. Er sagte sich, da die Dichtung aus einem einzigen Haupte entstanden sei, so müsse auch die Darstellung

von einem einzigen Haupte ausgehen. Diese Idee leitete ihn bei seinen Proben. Er selbst las den Schauspielern zuerst das ganze Werk vor und hielt dann mit jedem einzelnen so lange Leseproben ab, bis dieser völlig so sprach, wie Immermann es ihm vorgesagt hatte. Auf diese Vorbereitungen baute sich erst die erste allgemeine Leseprobe auf. Im Zimmer wurde hierauf Szene auf Szene vorgenommen und durchgespielt, und erst, wenn jedes Wort, jede Betonung, jede Bewegung, jeder Schritt, jede Situation eingelernt war, wanderte man auf die Bühne, um hier mit ein oder zwei Proben für die Vorstellung reif zu sein. Auf diese Weise kam kein Stück zur Vorstellung, in dem nicht jede Einzelheit aufs Genaueste den Intentionen Immermanns entsprach. Sein Repertoir unterschied sich nicht wesentlich von dem anderer vornehmer Theater: drei Stücke von Calderon, eins von Tieck, eins von ihm waren die einzigen Dramen, die zuerst in Düsseldorf gegeben sind. Aber er wußte die Stücke so trefflich einzuüben, so effektvoll zu inszenieren, daß bald weithinaus der Ruf drang, in Düsseldorf sei, wie durch ein Wunder, mit einem Zauberschlag eine wahre Musterbühne erblüht, neben der berühmten Malerakademie sei eine neue Schule der Schauspielkunst entstanden. Aber vom Ruhm allein kann ein Theater nicht leben. Durch die zahlreichen, prächtigen Dekorationen war der Ausgabe-Etat gewachsen, und aller Kunstsinn, der für ihr Theater begeisterten Düsseldorfer ersetzte die geringen Einnahmen nicht. Immermanns Theater mußte aufhören zu bestehen. Keinen Augenblick hat Immermann darüber gegrollt, daß er seine ideale Kunstschöpfung in Düsseldorf nicht weiterführen konnte, denn in allen Kreisen der Düsseldorfer Bevölkerung hatte er die selbstloseste Hingebung an das Institut gefunden,

aber, „daß unter den 36 Fürsten Deutschlands sich keiner fand, der ein ganz komplett eingerichtetes Theater mit klassischem Repertoir und einer schon feststehenden Tradition und Regel mit geringen Kosten sich erkaufen mochte“, brachte ihn noch oft in Zorn.

In der Geschichte jeden Stadttheaters kommen wir an den Punkt, wo der gute Wille der Einwohner mit ihrem Geldbeutel nicht Schritt halten kann. In kleineren und armen Städten ist das nicht verwunderlich, daß aber auch das Klein-Paris, daß auch Leipzig sich den Besitz der trefflichsten Bühnen entgehen ließ, daß auch Leipzig die Lebenskraft des Theaters durch drückende Steuern erschöpfte, daß auch hier noch immer die Ansicht nicht herrschend wurde, daß das Theater eine Kulturstätte sei, die man auch mit Opfern sich erhalten müsse, das ist ein Zeichen, wie fremd im ganzen und großen die Nation ihrem Theater gegenüberstand. Das Leipziger Theater wäre ganz dafür geschaffen gewesen, eine Musterbühne für Deutschland zu werden, weil der gewaltige Zusammenfluß von Fremden, den die Messen alljährlich herbeilockten, die Errungenschaften der Leipziger Bühne überallhin bekannt machen konnte. Schon die rühmliche Vergangenheit des Leipziger Theaters schien es zu einer Führerrolle zu bestimmen. Velten hatte lange hier gewirkt, die berühmte Reinigung der deutschen Bühne war hier von Gottsched und der Neuberin in Angriff genommen worden, hier hatten Lessings erste Stücke die Lampenprobe bestanden, hier war der Geschmack durch langandauernde Gastspiele der Weimarer und Dresdener Hofbühne immer auf's neue gebildet worden. Endlich entschloß man sich 1817 ein stehendes Heim zu gründen und ein Mann voll patriotischen Eifers und selbstloser Hingabe, Theodor Küstner, übernahm die

Leitung. Bis zum Jahr 1828 opferte er Zeit, Kraft und Vermögen für dieses Theater, das er in einer schönen Blüte erhielt. Es war für die Truppe von großem Nutzen, daß die vier trefflichsten Darsteller durch Familienbande aneinandergeknüpft waren — Emil Devrient und Genast hatten bie beiden Schwestern Böhler geheiratet — denn das Familenleben, das so im Mittelpunkt der Truppe stand, gab ihr sowohl einen sittlichen Halt, als auch jenes feine Zusammenspiel auf der Bühne, das durch intimen Privatverkehr so sehr gehoben wird. Wenn die Leipziger Bühne sich auch nicht schöpferisch hervorthat, hielt sie sich doch dauernd auf einer höchst angemessenen Kunsthöhe. Aber da das Theater für die Stadtverwaltung ein „Geschäft" sein mußte, so sank es, durch die Steuerabgaben zu stark belastet, von seine Höhe herab. Bis zum Jahre 1869 kämpften Schmidt und von Witte vergeblich gegen dieses Raubsystem. In diesem Jahre übernahm Heinrich Laube, der eben die Leitung des Burgtheaters niedergelegt hatte, das Leipziger Theater. Eine kurze Blütezeit — und auch er scheiterte an der alten Klippe. Wo sich ein Laube nicht halten konnte, da stürzten natürlich die Andern erst recht. Und wie es in Leipzig war, so war es in allen größeren Provinzialstädten. Schlagen wir die Theatergeschichten von Frankfurt a. M., oder von Breslau, oder von Prag auf — es ist überall dieselbe Sache. Die Behörden verkennen die Aufgaben des Theaters, sie halten die Bühne für ein produktives, industrielles Unternehmen, gut genug, den Säckel der Stadt zu füllen. So ist denn die Theatergeschichte all dieser Bühnen dieselbe, nur die Namen der Direktoren und Schauspieler unterscheiden sich von einander. Erst ein neues, einsichtsvolleres System schaffte hier einen glück-

lichen Wandel. Vergleichen wir das Schicksal des Theaters an den Höfen und in den Städten, so kann man zweifelhaft sein, wo die Bühnenkunst schwerere Hindernisse zu überwinden hatte: auf der einen Seite die Beengung der Kunst durch Hofrücksichten, auf der andern die Klippe der Steuerlast. In beiden Heimstätten der Kunst lebte aber noch ein dritter Feind: das Virtuosentum. Nirgends hat diese Künstlerschwäche größere Konflikte herbeigeführt, als in Dresden.

Die Intendantenwirtschaft war hier dieselbe wie anderswo: auf einen Hofmarschall folgte ein Kammerherr, auf einen Kammerherrn ein Oberforstmeister. Die Bühnenunkenntnis war bei allen gleich groß, die Stellung eines Intendanten bildete eben auch eine Stufe in der Leiter der übrigen Hofämter. Als der Oberforstmeister von Lüttichau 1824 seinen Posten antrat, begann er seine Leitung mit einer einsichtigen Handlung, er gewann Ludwig Tieck als Dramaturgen. Tieck, das Haupt der Romantiker, bedeutete als Dramendichter wenig, seine Stücke sind dramatische Märchen, theatralische Ungeheuerlichkeiten, bei denen Ernst und Scherz, die wahre Meinung und Ironie schwer von einander zu scheiden ist. Aber als Vorleser, als Shakespeare- und Calderon-Uebersetzer, als einsichtiger Bearbeiter und einsichtsvoller Theaterkenner war er von höchster Bedeutung. Seine Richtung war Opposition gegen die Weimarer Schule, deren Errungenschaften auswärts zu einer konventionellen Rhetorik herabgesunken waren. Tieck lehnte sich mehr an die vermittelnde Richtung Ifflands an und drang auf charakteristische Deklamation, auf Rückkehr zur natürlichen Darstellung. Hätte Tieck Entgegenkommen und Unterstützung gefunden, seine Einwirkung auf das Theater wäre segensreich gewesen. Aber die Intendanz vermochte nicht ihn zu unterstützen, die Schauspieler fanden

die Einmischung eines Litteratur-Diktators unerträglich, und der Hofrat Theodor Winkler, ein Hans Dampf in allen Gassen, der unter dem nom de guerre Theodor Hell zahllose Stücke schrieb und die Hände überall im Spiel hatte, wußte durch geheime Machinationen den Einfluß Tiecks völlig unwirksam zu machen und sich selbst, wenn auch nicht dem Titel, so doch der That nach an dessen Stelle zu setzen. Tieck hätte diese Hindernisse vielleicht alle überwunden, wenn die Schauspieler zu ihm gestanden hätten, wenn diese nicht durch Ruhm- und Geldsucht verführt in ewigen Gastspielreisen das heimische Theater vernachlässigt und durch ihr Virtuosenspiel eine gedeihliche Gesamtentwicklung gehemmt hätten. Zahllose Mittel stehen dem Künstler, für dies sogenannte Virtuosentum zu Gebote, die alle darauf hinauslaufen, sich hervorzudrängen. Sprechen die andern Darsteller laut, so setzt er seiner Rede Dämpfer auf Dämpfer auf, ist der Dialog langsam, so eilt er mit Geschwindigkeit vorwärts, bald fällt er den andern rasch in die kaum beendete Rede, bald macht er lange Pausen vor seiner Antwort — kurz, allem was er thut, liegt die Idee zu Grunde: merkt auf, jetzt spiele ich. Dresden hatte nun einen genialen Schauspieler, den man geradezu den Erfinder des Virtuosentums nennen kann: Emil Devrient. Er und sein Bruder Karl, beides Neffen des großen Ludwig Devrient, gehörten der Dredener Bühne an, und sie waren es, die das glatte Zusammenspiel völlig mit ihren Mätzchen und das Repertoir durch oft monatelange Gastreisen immer und immer zerstörten. Da ward nach Tiecks Abgang ein neuer Dramaturg berufen, ein Bruder der beiden Friedenstörer: Eduard Devrient. Es war ein vornehmer, leise auftretender Schauspieler, ein halber Gelehrter, wie nachmals seine unübertroffene Geschichte der

Schauspielkunst erwies, und ein Mann von erlesenem Geschmack, dem das Virtuosentum ein Gräuel war. Jetzt spielte sich nun der Kampf der feindlichen Brüder ab. Aber wie zumeist in solchem Kampfe, siegte das schlimme Prinzip, Emil Devrient war trotz seiner unkünstlerischen Mätzchen der Liebling des Publikums, er war in der That eine geniale Natur, und da einer von beiden gehen mußte, so hielt man Emil und ließ Eduard gehen. An dessen Stelle ward Karl Gutzkow Dramaturg. Er war mit Emil Devrient befreundet, ihm dankte er seine Berufung, ihm war er in vieler Hinsicht ähnlich. Der äußere Erfolg hatte für ihn etwas allzubestrickendes, nur zu willig opferte er ihm die Bedeutung des inneren Kunstwerks auf. Wie in seinen Dramen — er begann seine Dresdener Thätigkeit mit der Aufführung seines Uriel Acosta und seiner Coriolan-Bearbeitung — so arbeitete er auch bei seinen Inszenierungen weniger auf die Naturwahrheit, als auf die Sensation hin, und brachte damit auf der Dresdener Bühne die Effekthascherei in Dichtung und Darstellung auf einen traurigen Höhepunkt. Emil Devrient sekundierte ihm hierbei trefflich; aber bald wurde er mit seinen eigenen Waffen geschlagen, der Teufel wurde durch Beelzebub ausgetrieben. Eduard Devrient war zunächst nur als Dramaturg ausgeschieden und hatte sich auf seine schauspielerische Thätigkeit beschränkt. Als er, einem Rufe nach Karlsruhe folgend, auch diese Stellung aufgab, holte man sich einen Ersatz aus Wien. Es war Bogumil Dawison. Unter Laubes Zucht hatte dieser geniale Charakterdarsteller seinen Hang zum Virtuosentum zügeln müssen, jetzt ließ er ihm freien Lauf, und da Dawison noch weit mehr Beifall als Emil Devrient fand, so zog der sich mißmutig zurück und überließ Dawison

das Feld. Dieses Trifolium von Devrient, Gutzkow und Dawison hat denn auf Jahrzehnte hinaus die Entwickelung der deutschen Schauspielkunst empfindlich geschädigt.

Gleichzeitig mit Dresden hatte auch Berlin, wo es ebenfalls an einer kräftigen Führerhand fehlte, einen trefflichen Boden für diesen Bacillus abgegeben. Berlin war nach dem durchgekämpften Krieg von dem Aufschwung der neuerstrittenen Freiheit in allen Zweigen der Kunst und Wissenschaft mit einer gewissen Begeisterung emporgezogen. Welch ein Nutzen für ein National-Theater! Schröder, Goethe, Iffland waren vom Schauplatz abgetreten, eine Vermittelung dieser drei Schulen war also nötig. Berlin war die berufene Bühne dafür. Da suchte man natürlich fieberhaft nach dem genialen Organisator, der diese drei Sinne unter einen Hut bringen würde, der auf diesen Ecksteinen ein herrliches deutsches Theater aufbauen sollte. Würde es ein Dichter, ein Schauspieler, oder wie bei Schröder und Iffland beides in einer Person sein? Derartigen Debatten wurde am 14. Februar 1815 ein Ende gemacht. Der König ernannte an diesem Tage den Kammerherrn Grafen Karl Moritz von Brühl zum Intendanten und künstlerischen Leiter des Hoftheaters. Der Staatskanzler Fürst Hardenberg gab ihm eine Instruktion, die den Fürsten, wenn er nichts Anderes gethan hätte, eines glänzenden Ehrendenkmals würdig macht, er sagte dem neuen Intendanten: „Machen sie mir das beste Theater in Deutschland und danach sagen Sie, was es kostet.“ Aber du lieber Gott! Wie sollte der Kammerherr das anfangen. O ja, er hatte eine große Liebe zum Theater, er kannte die alten Traditionen, er hatte die Weimarer Schule selbst kennen gelernt, er wußte in zahlreichen Künsten artig zu dilettieren,

aber „das beste Theater in Deutschland“ zu schaffen, dazu war er wohl nicht der Mann. Er gab sich alle Mühe, aber sein bestes Streben erstickte in der Schreibstube. Ein Heer von Geheimräten und Beamten trennte den Intendanten von dem direkten Verkehr mit den Schauspielern, was bisher von Mund zu Mund hatte verabredet werden können, ging jetzt den schriftlichen, schleichenden Instanzenzug, „jetzt giebts einen Inspektor für die rechten und einen für die linken Stiefel“ höhnte man diese Beamtenseligkeit. Das Personal wies zu jener Zeit die glänzendsten Namen auf, zugleich aber eine Musterkarte der verschiedenen Schulen. Mattausch war noch aus der alten Schule, ein unversöhnlicher Feind der Rhetorik, der bald gesund und lebenswahr spielte, bald aber in ziemlich rohen Naturalismus verfiel; Beschort, Kern, Frau Bethmann hatten noch unter Iffland gespielt und wirkten wohlthuend durch ihr bei aller Naturwahrheit decentes Spiel. Goethes Schule war durch das Ehepaar Wolff vertreten; die kühle Art ihres Spiels, die konventionelle ihrer Rhetorik empfahlen die Weimarer Richtung nicht sonderlich in Berlin; dagegen machte sich Wolff einen noch heut glänzenden Namen als Dichter der ewig trotz ihrer großen Schwächen jungen und wirksamen Preciosa. Die Deklamationsschule hatte aber doch eine höchst bedeutende Vertreterin: Auguste Düring, die unter dem Namen ihrer beiden Männer Stich und Crelinger bekannter als unter ihrem Mädchennamen ist. Sie besaß eine hohe Gestalt, ein feuriges Auge, ein wohlklingendes Organ und eine vollkommen schöne Plastik. Die vorübergehende Mißstimmung des Publikums gegen sie, die sich auf ihr Privatleben bezog — ein Liebhaber erstach ihren Gatten Stich — machte bald wieder enthusiastischem Beifall Platz. Ich will hier nicht alle

Namen aufzählen, die zum Teil, wie der der Frau Unzelmann noch heut in gutem Andenken stehen, aber einen Mann darf ich nicht übergehen, dessen Weltruhm noch heut in vollstem Glanze steht: Ludwig Devrient. Ich glaube nicht, daß es einen zweiten deutschen Schauspieler gegeben hat, der eine ähnliche Popularität genossen hat. Es ist bekannt, daß er gegen den Willen der Eltern zur Fahne der Schauspielkunst schwor, daß er, oft über den Grad seines Talents im Ungewissen, zum bürgerlichen Beruf zurückkehren wollte, daß er in Dessau und besonders in Breslau zu dem heranwuchs, was er dem deutschen Theater werden sollte: der größte Charakterdarsteller, den die deutsche Bühne je besessen. Wir wissen, daß er in seinem Privatleben unglücklich war, daß er sich Leidenschaften hingegeben hatte, die seinen Körper und Geist untergruben, wir wissen aber auch, daß er als Künstler, solange er noch frei über seinen Körper gebieten konnte, unantastbar war. Ludwig Devrient ist das Haupt der realistischen Schule in Berlin, Wolff das der idealistischen; daß da die letztere im Wert sank, ist natürlich, jedenfalls gab die Verschiedenheit der Kunstrichtungen der Berliner Bühne ein äußerst vielseitiges Antlitz. Geradezu bunt aber und unkünstlerisch war das Repertoir zusammengelesen. Dem Zeitgeist dienten zahlreiche Werke der Romantiker. Shakespeare wechselte mit Calderon. Auf Goethes scenische Bearbeitung der Schiller'schen Glocke durfte Werners Schauerdrama „Der 24. Februar" folgen, eins jener Dramen, die sich an Schillers Braut von Messina hefteten und wie eine Verspottung von deren Tendenzen aussehen. Werner hat sein Drama jedoch völlig ernst gemeint. Das Schicksal hat bei ihm zwei Lieblinge, einen bestimmten Tag und ein bestimmtes Instrument, ein Messer. Der Vater in Werners Stück

hat auf seinen Vater einst dieses Messer geworfen, er hat ihn zwar nicht getroffen, aber der Schreck hat den alten Mann getötet: am 24. Februar. Der Sohn des Mörders hat als siebenjähriger Junge sein Schwesterchen im Spiel erstochen, mit dem Messer am 24. Februar. Der Bube lief davon — am 24. Februar. Als Fremdling kehrt der Sohn ins Vaterhaus zurück: am 24. Februar. Die in tiefste Armut versunkenen Eltern wollen den reichen Fremdling töten. Im entscheidenden Moment fällt das Schicksalsmesser von der Wand, um sich zum Gebrauch zu melden, der Vater ermordet seinen Sohn: am 24. Februar mit dem obligaten Messer. Aber auch über diese Begebenheiten ist der Schleier der romantischen Stimmungspoesie gewoben. Eine Sturmnacht umsaust die hochgelegene Schweizerhütte, Alpenglöcklein, Alpenhörner, Alpenglühen sind reichlich verwendet und mildern durch ihren sinnlichen Reiz das Krasse dieser Vorgänge. Die Nachfolger Werners fehlen denn auf dem Berliner Repertoir auch nicht: Müllners 29. Februar, Müllners Schuld, Houwalds Bild. Daneben ist La Motte Fouqué mit einem süßlichen vaterländischen Drama, Robert mit seiner Macht der Verhältnisse vertreten; Clauren, den Hauff mit seinem Mann im Mond so treffend verspottete, sucht Kotzebues schlüpfrige Wege auf, und ihm folgt Goethes Faust in Klingers Bearbeitung auf dem Fuß; Plautus' alte Komödien wechseln mit den Kunststücken des Hundes des Aubry ab, West's Donna Diana mit Wolffs Preciosa und die Waise und der Mörder mit Goethes Tasso. Doch genug dieser Umschau, die den Mangel jeder künstlerischen Intention ins hellste Licht setzt. Brühls Steckenpferd: Ausstattung und Kostümwesen blühten um so mehr, je trauriger der Kern der Kunst vertrocknete; der Verfall des Theaters lag klar zu Tage und man hoffte

von einer Konkurrenz ein Zusammenraffen der gesunkenen Kräfte. Es ward 1824 das Königstädtische Theater gegründet. Der frühere Pferdehändler Cerf, der Begründer dieser Bühne, war ein äußerst gewandter Kommissionär, aber um ein Theater zu leiten, sind doch andre Eigenschaften nötiger; so war es denn keine große Ueberraschung, als 1829 sich das Theater, das einen glücklichen Anlauf zur Einbürgerung der Berliner Volksstücke genommen hatte, wieder auflösen mußte. Aber Brühls Theaterleitung erlebte diesen Tag nicht mehr, ein andrer adliger Dilettant, Graf v. Rederu hatte ihn ersetzt. Unter seiner Intendanz blühte der unermüdliche Raupach auf dem Repertoir. Raupach hatte sich bereits in Dramen jeder Art versucht, er hatte leichte Lustspiele geschrieben, Shakespeare und Calderon nachgeahmt, bis er endlich sein eigentliches Feld fand und Jahr um Jahr ein historisches Schauspiel aus der Hohenstaufengeschichte lieferte. Es scheint uns jetzt unbegreiflich, daß diese geistlosen Fabrikarbeiten damals einen solchen Erfolg hatten. Aber man muß bedenken, wie ausgehungert das damalige Publikum war, das sich endlich von den zerfließenden Gebilden der Romantik fort nach etwas realerer Speise sehnte. Daneben tauchten Halm, Hebbel, Gutzkow, Laube ja selbst Sophokles mit seiner Antigone auf, und als Tieck von Dresden nach Berlin gekommen war, nahmen seine dramatisierten Märchen ebenfalls einen Platz auf dem Spielplan ein. Im Personal hatte sich inzwischen manches verändert. Der große Devrient war, man möchte sagen, nach und nach gestorben. Sein leidiger Hang zum Wirtshausleben, hatten Körper und Geist gleichmäßig untergraben, nur hin und wieder leuchtete in seinem matten Spiel der alte Devrient noch einmal auf.

Er starb am 30. Dezember 1832. In sein Rollenfach trat Moritz Rott ein, und mit ihm ward das Virtuosentum auch auf der Berliner Bühne heimisch. Die schöne Charlotte von Hagn stand nicht hinter Rott zurück; Zwietracht und Rollenstreit zerstörten das Repertoir. Die Sache verschlimmerte sich, als Seydelmann nach Berlin berufen wurde, der im Zerreißen des Zusammenspiels die Beiden noch übertraf. Daneben aber war er einer der bedeutendsten Schauspieler, den die deutsche Bühne besessen hat. Es war ihm nicht leicht gemacht, sich diesen Rang zu erwerben, denn die Natur hatte ihn höchst stiefmütterlich bedacht, sie hatte ihm nicht nur jede Schönheit des Körpers, nicht nur Wohllaut und Kraft der Stimme versagt, sondern ihm sogar den leichten Gebrauch der Sprache verwehrt. Alle diese Hindernisse überwand Seydelmann mit ehernem Fleiß und schwang sich binnen weniger unter schwersten Kämpfen verbrachter Jahre von einem hoffnungslosen Anfänger zum hochbewunderten Haupt einer neuen Schule auf. Zu Ludwig Devrients Lebzeiten hatte er allen Einladungen nach Berlin widerstanden, weil er sich seines Gegensatzes zu ihm wohl bewußt war. Hatte Devrient mit der intuitiven Kraft eines Genies den Geist seiner Rollen erfaßt und mit Meisterschaft wiedergegeben, so feilte Seydelmann, nachdem er sich grüblerisch in das Studium seiner Rolle versenkt hatte, unermüdlich an allen Einzelheiten so lange, bis sie zu der schlagenden Feinheit der Individualisierung gediehen waren, durch die eine neue Richtung der Schauspielkunst hervorgerufen wurde. Schon durch Maske und Kleidung, schon durch den Ton des ersten Wortes, durch die ersten Bewegungen zeigte er dem Publikum, wohinaus er mit seiner Rolle wollte. So ward er der Schöpfer

jener realistischen Kleinmalerei auf der Bühne, die bald den jüngeren Künstlern das Ideal der Schauspielkunst schien. Aber mit dieser Kleinmalerei geriet Seydelmann oft auf die verderblichen Wege des krassen Naturalismus oder des Virtuosentums. Als Carlos im Clavigo z. B. hat er dem Clavigo, der forteilt, um sich mit der verlassenen Geliebten wieder auszusöhnen, die Worte nachzurufen: „Da macht wieder einmal jemand einen dummen Streich.“ Seydelmann folgte dem abgehenden Freunde, blieb an der Thür stehen, öffnete sie halb, blickte ihm nach, schloß die Thür, schritt langsam vor bis zu den Lampen, blickte das Publikum eine Weile an, schüttelte sein Haupt, blickte abermals ins Publikum, nickte ihm zu, winkte ihm mit der Hand und sprach dann erst langsam und gedehnt seinen Satz. Oder als Shylok im Kaufmann von Venedig genügte es ihm nicht, das Messer an der Sohle zu wetzen; er krämpte die Ärmel auf, und fuhr mit ausgestrecktem Arm in weitem Bogen mit dem Messer ratschend auf dem Fußboden hin. Solche Übertreibungen wurden nun in Berlin Sitte, da die Mitspieler hinter Seydelmann nicht allzuweit zurückbleiben wollten. Als nun gar 1842 auf den Graf von Redern Herr von Küstner folgte, büßte die Berliner Bühne den Ruf, den sie unter Iffland begründet, völlig ein. Die besten Schauspieler verließen Berlin, dafür kamen allerdings 1845 Döring, 1849 Dessoir, 1850 Liedtke. Von Liedtke abgesehen, der bis in unsere Zeit durch liebenswürdigen Humor und elegante Haltung eine Hauptstütze des Theaters war, bedeutete der Zuwachs eine Verstärkung des Virtuosentums. Küstner wurde 1851 pensioniert; ein Gardeleutnant v o n H ü l s e n erhielt seine Stelle. Unter ihm schlug das Hoftheater jene ehrenhafte, zuverlässige, soldatische Richtung ein, die konservativ bis zum höchsten

Grade den Fortschritt der Kunst kühl an sich vorübergleiten läßt. Im männlichen Personal ergänzte sich das Theater recht glücklich, tüchtige, wenn auch nicht geniale Schauspieler wurden gewonnen; im weiblichen Personal ist außer der Frieb-Blumauer keine Schauspielerin hinzugekommen, die Anspruch auf dauernden Ruhm erheben könnte.

Kann man nach dem Gesagten nicht gerade behaupten, daß das Hoftheater sich sehr gedeihlich entwickelte, so darf man auf die Privatunternehmungen freudiger hinblicken, es war als wenn, besonders in den Zeiten der politischen Reaktion, die unterdrückte Volksstimme sich ein Terrain gewissermaßen vorbehalten hätte. Welch wichtige Rolle der Kladderadatsch damals spielte, ist bekannt, ein „Gelehrter des Kladderadatsch" übertrug dessen Einwirkung auf die Bühne. Der Mann der sich hinter diesem Pseudonym nur wenig verbarg, war Kalisch, sein Genre die Berliner Lokalposse, die Bühne das Wallnertheater. Schon an dem 1824 gegründeten Königstädtischen Theater hatten Angely und Holtei, der liebenswürdige Vagabund, die Berliner Posse eingebürgert, der Fritz Beckmann den beredtesten Ausdruck gab; „der Eckensteher Nante im Verhör", eine Posse, die über hundert Mal wiederholt und im Druck über 20 Mal neu aufgelegt ist, schuf die stehende Volksfigur, den Urtypus des Berliner Witzes: den Eckensteher Nante. Neue Theatergründungen folgten Schlag auf Schlag. Kroll 1842, 1850 das Friedrich-Wilhelmstädtische- und das Wallhalla-Theater, 1859 das Viktoria- und 1863 das Wallner-Theater. Das Wallner-Theater wirkte mit seinem Hausdichter Kalisch epochemachend. „Einmalhunderttausend Thaler", „Berlin bei Nacht", „Otto Bellmann", „der gebildete Hausknecht", „der Aktien-

budiker" dazu Namen wie Anton Ascher und Karl Helmerding — wem steht nicht die Glanzzeit dieses Theaters vor Augen! „Berlin bei Nacht" ist eine dramatische Revue des Jahres 1848, die im Dialog und in den Couplets Beziehungen auf Berliner Zustände und Bestrebungen von schlagender Wirkung und einzelne Züge und satyrische Hinweisungen von geradezu genialer Ursprünglichkeit besitzt. Rasch folgten „Berlin wie es weint und lacht", „Einer von unsere Leut". Neben Kalisch trat August Weirauch mit seinen „Maschinenbauern von Berlin" und „Kieselack und seine Nichte von Ballet" auf, und auch er zeichnete sich durch Couplets aus, die keine Thorheit des sozialen Lebens, keinen Unverstand der politischen Parteien verschonten. So fand das Volk für seine Lust am Politisieren im Theater reiche Nahrung, das Theater bot Ersatz für die Zurückhaltung, die man sich sonst in Wort und Schrift auferlegte. Es war natürlich, daß das Theater, als 1870 all diese beengenden Schranken fielen, seinen Charakter völlig verändern mußte. Seinen Beruf als politischen Erzieher mußte es ganz aufgeben. Die politische Lokalposse und das historische Versstück, bei denen man im Theater Anregung zu neuen Wünschen oder Trost für die schwache Gegenwart suchte, waren überflüssig geworden, als mit dem Jahre 1870 das deutsche Volk groß und frei dastand und in die Weltgeschichte, die es sich bisher auf den Brettern nur vorgaukeln ließ, begeisterten Herzens selbst mit starker Faust eingriff. Es war im Juli 1870. Die Beleidigung die in Ems unserm Kaiser zugefügt wurde, war ebenso wie die Einigung der deutschen Stämme soeben bekannt geworden, als man zum Theater pilgerte, wo die Jungfrau von Orleans gegeben wurde. Als das Schauspiel an die Worte gekommen war: „Nichts-

würdig ist die Nation, die nicht ihr alles freudig setzt an ihre Ehre", da durchbrauste ein jauchzender Jubel das ganze Haus. Die Begeisterung setzte sich fort, jubelnd durchzog man die Straßen, denn an diesem Tage hatte die geeinte Nation ihr alles an die Ehre zu setzen beschlossen. Nicht mehr in stillem Brüten brauchte man die hohen Dichterworte mahnend ans Ohr schlagen zu lassen, das Theater hatte seine Rolle als politischer Berater ausgespielt, das Volk nahm nun selbst die politische Stelle ein, die ihm gebührt. Welche kulturelle Aufgabe fiel der Bühne nun zu?



Kapitel IV.

Im neuen deutschen Reich.

Als in den fünfziger Jahren der bekannte Schauspieler Emil Thomas aus seinem Rostocker Engagement zurückkehren wollte, stellte sich seiner Abreise das unvermutete Hindernis entgegen, daß sein Paß nicht zu finden war. Der Buchstabe T. ward wieder und wieder durchgesucht — vergebens. Endlich geht einem Beamten ein Licht auf, und er fragt Thomas nach seinem Beruf. Kaum nennt er seinen Schauspielerstand, als der Paß auch gefunden ist. Er lag bei dem Buchstaben V. unter

der Rubrik: Vagabonden! Das war vor fünfzig Jahren für die Stellung des Theaters im Staat charakteristisch, wie steht es aber heut mit der staatlichen Stellung der Bühne? Das Theater gilt auch im neuen deutschen Reich nicht als eine Sache des staatlichen und nationalen Kultus, sondern als ein Gewerbe, es untersteht in Preußen nicht dem Kultusministerium, sondern dem des Innern d. h. der Polizei. Das Gesetz vom 1. Oktober 1869, das noch heut in Preußen gilt, spricht die absolute Gewerbefreiheit über das Theater aus und erniedrigt es der staatlichen Aufsicht gegenüber zu einem Genossen der Gast- und Schankwirtschaften. Als das Gesetz durchberaten wurde, sprach der Abg. Dr. Braun sich dringend für die Gewerbefreiheit aus: „Die Neigung zu vaterländischen Dingen ist da; geben sie nur einmal Theater-Freiheit, wir werden dann vielleicht in fünf Jahren eine Aristophanische Komödie hier in Berlin haben, worin auch Sie und ich vorkommen". Nun diese Frist ist längst verstrichen, längst ist das Theater ein freies Gewerbe, aber die versprochene nationale Kunst ist bisher noch nicht eingezogen. Die Stadttheater sind jetzt durch nichts mehr beschränkt, ein Monopol der Hoftheater existiert in keiner Hinsicht mehr, der Spielplan kann nicht mehr auf einzelne dramatische Genres eingeengt werden, und in den größeren Städten erhalten die Theater durchweg nicht unerhebliche Subventionen. Aber weder in den Residenzen noch in der Provinz hat das neue deutsche Reich eine neue deutsche Kunst gezeitigt.

„Das Theater befindet sich im Verfall" — zu allen Zeiten hat man dieses Klagelied angestimmt, gegenwärtig tönt es vielleicht lauter als je. Ich kann mich von diesem täglich schlimmer werdenden Verfall nicht recht überzeugen, schwere Mißstände sind freilich nicht fortzuleugnen. Vor

allem ist es bedauerlich, daß von „Oben“ nichts für die Schauspielkunst geschieht. Der Staat hat die Bühne in Polizeiobacht genommen, er sorgt für die Gefahrlosigkeit des Betriebes und wacht darüber, daß die allgemeinen Staatsgesetze auch auf der Bühne beobachtet werden. Ferner hat die Gewerbefreiheit den Uebelstand, daß die Begründer neuer Theater nur nach ihrer materiellen Qualifikation, nicht nach ihrer künstlerischen Befähigung gefragt werden. Daß die 389 deutschen Theater, die es gegenwärtig giebt, nicht durchweg von künstlerisch durchgebildeten Direktoren geleitet werden, liegt auf der Hand. Das Theater ist zum Gewerbe gestempelt, ein Gewerbetreibender will vor allem Geld verdienen, und da ist es denn völlig natürlich, daß unter den 389 Theatern viele, viele sind, die lediglich industriellen, keineswegs künstlerischen Zwecken huldigen.

Ein zweiter nicht geringerer Uebelstand liegt in der Centralisation. Berlin hat die meisten Einnahmen, deshalb kann es am meisten wagen. Eine „Novität“ ist heutzutage sehr teuer. Der Ankauf des Stückes, die Tantième an den Rechtsinhaber desselben, die hohen Kosten der neuen Kostüme und Requisiten, die starke Reklame, das alles kostet ungemein viel Geld. Und fällt das Stück nun durch, denn ist die große Ausgabe umsonst gemacht. Die mäßigen Einnahmen in der Provinz decken solche Kosten nur kümmerlich. Wer will es da dem Provinztheaterdirektor verargen, wenn er die ganze Bürde, neue Stücke ausfindig zu machen, zu bearbeiten, zu inscenieren, das ganze Risiko eines Mißerfolges auf die kräftigeren Schultern der Berliner Bühnen abwälzt, zumal er selbst oft nicht die Fähigkeit besitzt, ein Stück zu prüfen und künstlerisch in Scene zu setzen? Er schaut nach Berlin aus. Was

dort volle Häuser macht, das wird es in der Provinz auch, was dort gefällt, muß es in der Provinz auch, und wer es wagt, eine andere Meinung zu haben, den muß ja die Berliner Kritik eines Besseren belehren. Daß der Berliner Geschmack nicht der der Provinz ist, daß jenes Publikum, das in Berlin in der Première das Urteil „macht", gar nicht einmal das eigentliche Berliner Publikum ist, das fällt nicht ins Gewicht. Das Stück wird gekauft, die Berliner Einrichtung wird in der Provinz kopiert — und damit ist es gut. Dieses Berliner Premièren-Publikum, das auf diese Weise das Theater von ganz Deutschland absolut beherrscht, ist ein sonderbares, feststehendes Gemisch. Da ist erstens der Kritiker, der ex officio zur Stelle ist, dann die persönlichen Freunde und Feinde des Autors, die den Grundton der freundlichen oder feindlichen Aufnahme bestimmen, und endlich bildet den Hauptbestandteil jene blasierte Lebewelt, die überblasiert, jede gesunde Urteilsfähigkeit eingebüßt hat. Dies ist das Publikum, das den Wert der Novitäten feststellt. In Berlin also haben wir im wesentlichen den gegenwärtigen Zustand des deutschen Theaters gewissermaßen verdichtet, zumal die Agenturenwirtschaft, jener Dramen- und Darstellermarkt, ebenfalls in Berlin zentralisiert ist. In Berlin spielt man gegenwärtig auf 22 Bühnen, von denen ungefähr der fünfte Teil ausschließlich das rezitierende Drama, Lustspiel und Posse inbegriffen pflegt.

Drei Epochen der Neugründungen sind für Berlin zu verzeichnen. Die erste spiegelt die Gründerzeit wieder und dient dem Ausstattungsstück, dem Salonstück und dem französischen Sittendrama; es sind daher die Pflegstätten dieses Genres das Residenz-Theater, das Alexanderplatz-, Viktoria-, Wallner- und

Americain-Theater, die teils neuerbaut wurden, teils in besonderer Blüte standen. Die zweite, edlere Epoche beginnt mit dem Jahre 1883, mit der Gründung des Deutschen Theaters, eine der würdigsten Schöpfungen, die zugleich berufen schien, das Königliche Schauspielhaus aus seinem Schlaf zu rütteln; und in der That es begann nun eine Zeit des eifrigsten und wohlthätigen Wettbewerbs. Die schönste Blüte des Deutschen Theaters aber war schon im Welken, als das neue Theater-Gründungsfieber, das mit 1888 begann und bis heute andauert, eine vielfache Konkurrenz hervorrief. Nach diesem Berliner Muster richteten sich auch die anderen Hauptstädte, München und Wien an der Spitze, wo Laube im neugegründeten Stadt-Theater noch einmal, zum letzten Mal, das Direktionsszepter zur Hand nahm; Hamburg, Frankfurt und andere Provinzstädte blieben nicht zurück, kurz, überall diente man mit Ernst und Eifer der Kunst. Vor allem zeigte sich ein ungemeiner Fortschritt gegen früher; der Unterschied der Stilarten fing an sich in der Darstellungskunst zu verwischen, die beiden feindlichen Schulen der Schauspielkunst schienen einen Kompromiß geschlossen zu haben; ein gemäßigter Realismus der Darstellung ward auf der deutschen Bühne heimisch.

Das Verdienst, einen einheitlichen Bühnenstil zur Herrschaft gebracht zu haben, gebührt einem Fürsten, Georg II., Herzog von Meiningen. Schon bei seiner Thronbesteigung wandte er der Bühne sein lebhaftes Interesse zu; in der richtigen Erkenntnis, wer der größte Feind des Schauspiels ist, löste er an seinem Theater Oper und Operette völlig auf und beschränkte seine Hofbühne lediglich auf das rezitierende Drama. In aller Stille bildete er nun, in einer Person den Fürsten, den

Intendanten und den Oberregisseur vereinend, sein Theater nach seinem Sinne aus. Nach achtjähriger unablässiger Arbeit hielt er seine Truppe für reif, an ihre Aufgabe heranzutreten, und so sah man im Jahre 1874 zum ersten Mal wieder das Schauspiel, eine Hofbühne durch ganz Deutschland, einer reisenden Schauspielgesellschaft gleich, Vorstellungen geben zu sehen. Bis zum Jahre 1892 kehrten die „Meininger“ als eine zuerst mißtrauisch, dann begeistert aufgenommene liebgewordene Erscheinung alljährlich wieder. In 32 Städten haben sie ein halbes Menschenalter hindurch auf Bühne und Publikum im höchsten kulturellen Sinne erzieherisch eingewirkt, und die Saat, die sie ausstreuten, war nicht vergeblich; während der Zeit ihrer Gastspiele wurde die Schule der Meininger in Deutschland die herrschende. Diese Meininger Schule war die erste, die wieder einen ungeheuren Wert auf ein gut abgetöntes Zusammenspiel legte, zu dem alle Kräfte vom ersten Schauspieler bis zum letzten Statisten unerbittlich herangebildet wurden. Sodann war ihr oberstes Prinzip eine realistische Darstellung, in der die historische Wahrheit mit der Naturwahrheit eng verknüpft ist. Dekorationen und Kostüme wurden nach eingehendsten Studien ausgewählt und zu einem stimmungsvollen, malerischen Bilde vereinigt, dem sich die Spielweise der Darsteller unbedingt anzupassen hatte. Durch diese realistischen Mittel wurde der ideale Zweck erreicht, die klassischen Meisterwerke der dramatischen Dichtung, die auf den meisten Bühnen gewissermaßen nur noch das Gnadenbrot erhielten, wieder zu frischer, lebensvoller, ergreifender Darstellung zu bringen. Die Gesamtwirkung von Darstellung und Ausstattung, der organische Zusammenhang dieser beiden Faktoren brachte den Zauber hervor, den die Darstellungen der Meininger

überall ausübten. Man wird durch die Meininger entschieden an Immermanns Düsseldorfer Musterbühne erinnert. Hier wie dort fehlt es absichtsvoll an genialen Schauspielern, hier wie dort ward eine innige Verquickung von Dichtwerk, Darstellung und Ausstattung, ein intimes Zusammenspiel erstrebt, hier wie dort ging jede Vorstellung aus den Intentionen eines einzigen Kopfes hevor, beide Male waren die Leiter keine Fachleute, dort ein Jurist, ein Landgerichtsrat, hier ein deutscher Fürst. Der Einfluß der Meininger auf das deutsche Theater war und ist außerordentlich groß. Nicht nur, daß eine außerordentliche Zahl trefflicher Darsteller herangebildet wurde und auf andere Bühnen verpflanzt, überall Saamenkörner der Meininger Schule ausstreuten, sondern die Klassiker nehmen nach dem Vorbild der Meininger im Spielplan wieder den gebührenden Ehrenplatz ein; auf Grillparzer, Kleist, Otto Ludwig, Fittger, Lindner, ja auf Molière wurde lebhaft hingewiesen, und die lebensvollen Inszenierungen des Herzogs, der hierbei in Ludwig Chronegh, seinem Intendanten, einsichtige Beratung und Stütze fand, bürgerten sich überall ein und kamen auch neuauftauchenden Stücken zu gute. Ueberall hielt man wieder auf ein gutes Zusammenspiel, schenkte den Proben und Vorbereitungen eifrigste Aufmerksamkeit und merzte die gröbsten Verstöße in historischen Kostümen und der Ausstattung, die bisher unbeachtet geblieben waren, aus. „Gesamt-Gastspiele“ kamen in die Mode, gut zusammen eingespielte Gesellschaften reisten in den Städten umher, von denen die „Münchener“ mit ihren oberbayrischen Dialekt- und Ausstattungsstücken wohl den größten und anhaltendsten Beifall fanden.

Einen bei weitem größeren Einfluß, als diese

Gesamtgastspiele und Musterdarstellungen der Münchener Dialekt-Schauspieler, ja einen tiefgreifenderen Umschwung als die Meininger hat die Wagner-Bühne verursacht, auf der Richard Wagner im Jahre 1876 Deutschland mit einer neuen Kunstform bekannt machte. Richard Wagner ist 1813 zu Leipzig geboren, die Entwickelung seiner künstlerischen Eigenart war also naturgemäß schon geraume Zeit vor der Errichtung des neuen deutschen Reiches abgeschlossen. Aber erst, als König Ludwig von Bayern den Dichter-Komponisten im Jahre 1864 zu sich nach München berief, und als 1872 für den genialen Reformator in Bayreuth ein „Nationaltheater" geschaffen wurde, erst da war die Wagnersche Kunst an eine Stelle gerückt worden, wo sie, für ganz Deutschland sichtbar, ihren Einfluß weithin geltend machen konnte.

Bei seinen Reformplänen faßte Wagner das Verhältnis von Dichtung und Musik ins Auge. Er ging von der jedem klar zu Tage liegenden Beobachtung aus, daß im Laufe der Jahrhunderte die Musik in der Oper ein ganz erhebliches Uebergewicht erlangt hat; indem er dieses Mißverhältnis beseitigen wollte und für beide Faktoren gleiches Recht beanspruchte, verlegte er den alten Kampf, in dem das rezitierende und das musikalische Drama seit drei Jahrhunderten miteinander gelegen hatten, in das Lager der einen Partei, in das ureigenste Gebiet der Oper selbst. Gleich nach ihrer Verpflanzung aus Italien hatte sich die Oper als Feind des Schauspiels erwiesen. Die Fürsten, die dem rezitierenden Drama karge Herren waren, brachten der Oper die freigebigsten Opfer, für eine Sängerin schien keine Forderung zu hoch, die Ausländerei durfte stets auf eine offene Hand hoffen; da hatte denn das Schau-

spiel gegen die Prachtentfaltung der Oper, gegen ihren durch das Ballet gesteigerten sinnlichen Reiz, gegen den Glanz und die Vielseitigkeit ihrer Darbietungen einen harten Stand; und wenn es sich auch, seinem puritanischeren Wesen entfremdend, der Pracht der Oper zu nähern suchte, so blieben doch die Massen des Volkes dem sinnfälligeren Eindruck der Oper leichter zugänglich, als dem Schauspiel. Noch heute währt dieser Kampf, wie in den frühesten Tagen, und noch heute giebt es Theater, in denen das Schauspiel nichts bedeutet, als das Aschenbrödel, das der begünstigteren Schwester den Kostenaufwand verdienen muß.

War die Musik also auf dem gesamten theatralischen Felde der Dichtung gegenüber bei weitem im Vorteil, so war sie das naturgemäß im eigenen Hause, in der Oper, in desto höherem Maße. Es liegt ja überhaupt eine unleugbare Schwierigkeit darin, zwei Künste zu einem Ganzen zusammenwirken zu lassen. Wo man bisher ein solches Zusammenwirken angestrebt hat, da hat immer der Faktor das Uebergewicht gehabt, der von Natur aus der unselbständigere, der hilfsbedürftigere ist. Dies ist in unserem Falle die Musik. Ein musikalisches Drama ohne Text ist eine Unmöglichkeit, eine Dichtung ohne Musik hingegen hat ihre Daseinsberechtigung, ihre Kraft und Wirkung durch Jahrhunderte sieghaft behauptet. Umsomehr kann sie der bedürftigen Musik Hilfsdienste erweisen. Man hat nun die verschiedensten Versuche gemacht, diese beiden Künste, die ihrer Ausdrucksfähigkeit nach so grundverschieden sind, miteinander zu verschmelzen. Die lyrischen und dramatischen Teile haben am wenigsten Widerstand geleistet, und so sind die ersten Verschwisterungsversuche in der älteren deutschen Oper in der Weise unternommen worden, daß die Musik nur

an den Stellen der Dichtung einsetzte, die ihr das durch ihren lyrischen oder dramatischen Charakter leicht machten, während man den übrigen Teil dem gesprochenen Dialog überließ. In der komischen Spieloper ist dies Verhältnis noch heute herrschend. Als man aber diesen fortwährenden Wechsel doch als auf die Dauer unerträglich empfand, griff man zu dem in Italien üblichen Auskunftsmittel des Rezitativs, indem man den Teil der Dichtung, der sich nicht zum Gesang schicken wollte, mit indifferenten Akkorden begleitete, deren Betonung und Rhythmus sich absolut eng an das gesprochene Wort anschließt, und bei stärkeren und dramatisch bewegteren Stellen eine Melodie zugrunde legte, die aber doch von der Arie dadurch unterschieden ist, daß sie bei aller Selbständigkeit der Betonung sich im Rhythmus von dem gesprochenen Wort völlig abhängig macht. Ein anderes Auskunftsmittel, das Melodrama, bei dem Wort und Musik, obwohl sie zusammen erklingen, keiner gemeinsamen Regel gehorchen, darf jetzt als ein überwundener Kunstfehler gelten.

Das sind die Zustände in der Oper, auf die schon Gluck dringlich in seiner Alceste hingewiesen hatte, und denen nun Richard Wagner in theoretischen und praktischen Feldzügen ein Ende machen wollte. Er verlangt für Ton- und Dichtkunst in der Oper völlige Gleichberechtigung, keiner von ihnen soll Herr, keiner Diener sein; ja auch alle anderen Künste, wie Malerei, Plastik, Tanz u. s. w. sollen im Musik-Drama gleiches Recht wie die bisher herrschende Tonkunst besitzen. Damit aber keine dieser Künste einen Vorrang vor der anderen habe, so fordert er von jeder, daß sie ihre mittlerweile erlangte Selbständigkeit opfern und zu einem einheitlichen Zusammenwirken sich verbinden solle. Wagners Forde-

rungen sind also in dieser Hinsicht nicht die eines Reformators oder eines Neuerers, sondern die eines Reaktionärs; ein solches Sich-zurück-schrauben der Künste, wie er es verlangt, stößt auf den unüberwindlichen Widerstand des historischen Fortschritts, und ist deshalb auf die Dauer unmöglich. Der kolossale Erfolg, den Wagners Kunstschöpfungen errungen haben, rührt auch nicht aus der Erfüllung dieser Forderungen her. Eine Hauptquelle dieser Erfolge, die wir später kennen lernen werden, liegt in der Dichtung, wie ich denn überhaupt von dem Musiker Wagner ganz abzusehen und lediglich von dem Dramen-Dichter Wagner zu sprechen habe.

Das, was uns beim Betrachten der Wagnerschen Dichtungen gleich zuerst auffällt, ist ihr äußeres Gewand, die Sprache. Diese merkwürdige, verrenkte, lediglich nach dem Reiz der Klangwirkung jagende Sprache soll in erster Linie der Musik eine assimilierte Unterlage bieten, in zweiter Linie sich archaistisch den gewählten Stoffen anpassen; drittens soll sie mit ihrer Nichachtung der herrschenden Syntax das wirksamste Ausdrucksmittel für Stimmungen darstellen, die einen so hohen Grad von Stärke erreicht haben, daß sie sich nur noch in Stammeln und Wortwiederholungen Luft machen können. Während uns also das Altertümelnde der Sprache von der Gegenwart in eine ferne Vergangenheit zaubern soll, bringen die Klangfarbe und die Führung der Worte eine starke sinnliche Erregung zu Wege. Diese Absichten scheinen mir im allgemeinen erreicht, ob sie aber wahrhaft künstlerisch sind?

Diese Sprache nun ist in eine Versart gegossen, die vor rund 1000 Jahren die herrschende dichterische Form war. Auch diese neu hervorgesuchte Verskunst mag dem dichterischen Stoff zuliebe gewählt sein, auch sie ist

der Ausfluß von Wagners aufs Deutsch-Nationale gerichteten Bestrebungen; ob diese aber durch den Stabreim gefördert werden können, ist eine Frage, die wohl auch der deutschtümelndste Mann mit Nein beantworten muß. So wenig einem Menschen in der Vollkraft seiner Jahre die Speise seines Säuglingsalters munden würde, so wenig kann ein Volk seinen künstlerischen Geschmack, das Ergebnis eines tausendjährigen Bildungsprozesses vergessen und das künstlerisch schön finden, was seine Ahnen in ihrer ersten Kultur-Epoche bewunderten.

Sprache und Verskunst Wagners weisen auf das Stoffgebiet, das er vor anderen bevorzugt: die germanische Sage und Mythologie. Hierin ist er dem in der Epoche der deutschen Romantik beginnenden Zug der Zeit gefolgt, hierdurch hat er dem geistigen Besitz der Nation die herrlichsten Provinzen erobert. Aber maßlos wie in allem seinem Beginnen ist Wagner auch hier. Blicken wir auf die Schöpfung, mit der Wagner seiner Lebensarbeit die Krone aufsetzen wollte, auf den Ring der Nibelungen. Können wir uns wirklich von Herzen mit dem Thema der isländischen Edda befreunden? Hat sich nicht schon vor 400 Jahren der deutsche Volksgeist deutlich genug bethätigt, als er die Siegfriedsage im deutschen Nibelungenlied aus den scheußlichen Greueln der skandinavischen Sage herausschälte und in das Gewand einer deutschen sittlicheren Anschauung hüllte? Raupach, Immermann, Geibel, Hebbel und andere Dichter, die sich an denselben Stoff gewagt, haben den Wink, den das deutsche Nibelungenlied gab, richtig verstanden und benutzt, Wagner aber in seinem radikalen Ungestüm übersah ihn. Ich will mich bei einer Beurteilung Wagners nicht an die Nibelungentrilogie heften, ja ich will mich bei der Auswahl aus den Dichtungen

dem Urteil seiner begeistertsten Jünger ausliefern. Da sagt nun Ludwig Nohl, der Bannerträger Wagners in seiner Schrift: „Gluck und Wagner“: „Tristan und Isolde ist eine Tragödie von tiefstem, erschütterndstem, rein menschlichem Gehalt, und die Meistersinger sind das erste vollgiltige nationale Lustspiel“. Mit den Meistersingern hat Wagner in der That, von jedem Standpunkt aus betrachtet, einen Meistergriff gethan; denn es gibt wohl nichts dichterisch Wirksameres als den Sieg der Genialität über die aufgeblasene Mittelmäßigkeit. Nur verdarb sich Wagner wieder durch seinen Mangel an Takt und Selbstzucht den glücklichen Griff; die Partei der Mittelmäßigkeit, die besiegt werden soll, muß doch irgend etwas an sich haben, damit der Sieg über sie auch wirklich wertvoll sei; aber daß das sieghafte Genie des Stolzingers einen so jämmerlichen Wicht, wie den Beckmesser, aus dem Felde schlägt, ist doch wirklich keine irgend erhebliche Leistung und Hans Sachsens Bekehrung macht auch wenig Wirkung. Ebenso plump, platt und oberflächlich wie Beckmesser sind meines Erachtens die anderen Personen charakterisirt, oder soll man wirklich an eine Absicht Wagners glauben, über die Kunst der Puppenkomödie nicht hinausgehen zu wollen? Die dürftigen Späße des Hans Sachs mit Eva und Beckmesser, die rohen Prügelscenen und das abstoßende Verhältniß des Lehrbuben David mit Evas Dienerin, das Hans Sachs begünstigt, gehen wenigstens ebenso wenig, wie die Charakterisierung der Personen über die angedeutete Stufe hinaus. Und während die Scenenführung in den meisten Wagnerschen Dramen mit Ueberhast zu den Liebesergüssen hinstrebt, muß man hier den Lehrbuben David umständlich sich seiner antiquarischen Kenntnisse entledigen hören, die er über den Meister-

gesang, eine der verstaubtesten Reliquien der Litteraturgeschichte, auskramt. Auch Evas Charakter ist keineswegs anmutend. Wie raffiniert hat sie die Unterredung mit dem Ritter nach der Kirche vorbereitet, wie entbrennt sie, sofort als sie den Ritter erblickt, in Liebe zu ihm, wie ist sie sofort bereit, sich von ihm entführen zu lassen! Man weise doch ja nicht auf Romeo und Julia, als auf eine Parallele: Julia handelt völlig unbewußt und naiv, Romeo ist der thätige überlegende Teil, aber Eva weiß ganz genau, was sie zu thun im Begriff steht, sie läßt sich nicht von dem Geliebten blind leiten, sondern gehorcht ziemlich bewußt ihren sinnlichen Instinkten.

Die gleiche Auffassung der Liebe tritt uns bei Tristan und Isolde entgegen; eine halb mystisch verschwommene, halb aufdringlich dreiste Sinnlichkeit ist das, was Wagner uns stets als Liebe vorführt. Aber Isoldens Liebe im besonderen ist dem allgemein menschlichen Empfinden schon dadurch so fern gerückt, weil sie durch giftigen Zaubertrank entzündet ist. Ein ausreichendes Maß von Willensfreiheit bei den handelnden Personen ist die Basis unserer Teilnahme, denn wo dieses fehlt, fehlt uns ein sittlicher Maßstab ihres Handelns. Aus keinem anderen Grunde hat die richtende Nachwelt die Schicksalsdramen mit dem Fluch der Lächerlichkeit und Verachtung gebrandmarkt. Aber auch außer dieser unkünstlerischen Grundlage leidet das Drama an manchen anderen schlimmen Fehlern. Vor allem krankt es daran, daß in dem Stück nur zwei handelnde Personen, im übrigen aber Statisten vorkommen, daß, außer im ersten Akt, die dramatische Handlung durch Dialoge und Monologe unerträglich langsam fortgeschoben wird. So wirkt denn in dem ganzen Drama am meisten der ganz

undramatische große Liebesdialog des zweiten Aktes, dieses Stammeln sich selbst verlierender Liebe, dieses hohe Lied der Sinnlichkeit. Und diese nackte, krasse Sinnlichkeit brütet über allen Dichtungen Wagners. Sie pflegt in jenem lebenden Bild zu beginnen, in dem Held und Heldin geraume Zeit sich stumm ins Auge schauen, und dann wird sie während des ganzen Stückes immer von neuem gereizt, bestürmt und gesteigert, bis sie sich förmlich von der Bühne her über den Zuschauerraum ergießt. Das ist vornehmlich der Vorwurf, den ich der Wagnerschen Dichtung macht: diese Sinnlichkeit erhebt nicht, sondern sie erniedrigt!

Auch auf die Schauspielkunst ist Wagner nicht ohne Einfluß geblieben. Die Darstellung seiner Musikdramen erfordert ihrer Natur gemäß großartige scenische Mittel. Da die Stücke unter Mitwirkung aller Künste gedacht sind, so kann man sich auch nicht auf die Wiedergabe von Wort und Musik beschränken. Da Wagner jetzt der absolute Bühnenbeherrscher ist, so müssen alle Theater schon in ihren räumlichen Verhältnissen darauf bedacht sein, Wagner-Bühnen zu werden, das heißt übergroße Bühnen, auf denen die Feinheiten des Spiels verloren gehen müssen; denn in den großen Verhältnissen unserer neuen Opernbühnen können sich nur grobe, übertriebenene, krasse Mimik und Gestikulation geltend machen, während alle Feinheiten spurlos verschwinden. Schon hat sich das hie und da auch im Spiel geltend gemacht: die kleinen Schauspielhäuser verschwinden immer mehr, und mit ihnen das intime Spiel.

Das konnte man recht deutlich in München wahrnehmen, wo man ein großes und ein äußerst zierliches, kleines Theater zur Verfügung hat. Als dort die sogenannten Mustervorstellungen geplant wurden, dachte nie-

mand an das kleine Theater, wo sie so recht am Platz gewesen wären, man wählte das große und gab dort die verheißenen Mustervorstellungen, d. h. man spielte eine Reihe hervorragender Stücke in hervorragender Besetzung, man wollte einmal versuchen, das Beste vom Besten zu geben. Es sollten in München gewissermaßen deutsche olympische Spiele abgehalten werden, in denen die größten Schauspieler mit einander um die Siegespalme ringen konnten. Dieses Zusammenspiel aller Größen aus Nord und Süd, aus Ost und West sollte aber zugleich einen Austausch bewirken, der zu einem Ausgleich der verschiedenen Bühnendialekte, der verschiedenen Spielarten führen sollte. In Wahrheit dienten diese Zusammenkünfte aber der Reklame und dem Virtuosentum mehr, als irgend etwas anderem. Nicht einmal eins haben sie gebracht, was der Schauspielkunst, soll sie nicht empfindlich zurückgehen, bitter notthut: die Einsicht, daß die Kunst der Rede auf dem deutschen Theater verloren zu gehen droht. Ich meine nicht die „Deklamation" sondern das dialektlose, deutliche Sprechen, dem man die Kunst nicht anhört. Mit wenigen Ausnahmen wird an den deutschen Theatern hierin blutig gesündigt. Selbst an unsern größten Bühnen wird die Kunst der Sprache mit einer Liederlichkeit gehandhabt, daß es zum Erbarmen ist; nicht nur den Sinn der Rede ist oft bei raschem Sprechen unverständlich, weil es an richtiger Tongebung und Phrasierung mangelt, oft ist auch der einfache Wortlaut nicht zu enträthseln. Darin sind uns die Franzosen weit voraus. Dem Formalen überhaupt mehr zugethan als wir, wenden sie der Muttersprache, der Kunst ihrer Technik, die unabläſſigste Mühe zu. Bei der Darstellung ihrer Salon-Stücke, ihrer modernen Dramen haben sie damit den Erfolg errungen, der das moderne französische Drama zu einer

so berühmten Höhe gebracht hat. Aber nicht nur im Heimatland erfreut sich das französische Lustspiel und Sittenstück der allgemeinsten Beliebtheit, auch auf dem deutschen Spielplan nimmt es einen unerhört breiten Raum ein.

Woher kommt das? Kann die deutsche Poesie unsern Theaterbedarf nicht decken, daß wir immer und immer wieder so eifrig zu „äußeren Anleihen" schreiten? Vergleichen wir einmal Angebot und Nachfrage miteinander. An den meisten Bühnen wird jährlich neun Monate lang gespielt, es finden also in ganz Deutschland jährlich 120 000 Vorstellungen ungefähr statt. Nur wenige Theater verfügen über ein so großes Publikum, daß ein und dasselbe Stück in einer Saison öfter wiederholt werden darf, andererseits veralten die Dramen, die den täglichen Bedarf decken, gar zu rasch. Man überlese nur ein Mal das Verzeichnis eines Spielplans aus dem sechsten oder siebenten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts. Man meint, all diese Stücke nie gekannt, nie von ihnen gehört zu haben. Wie viel Dramen haben sich denn überhaupt seit Lessings Minna von Barnhelm dauernd auf dem Repertoir gehalten? Dieser eiserne Bestand ist betrüblich gering, es können damit vielleicht jährlich 20 000 Vorstellungen gefüllt werden, 100 000 bleiben also noch zu besetzen. Der Vorrat an älteren deutschen Stücken reicht nicht aus und das Angebot von neuen deutschen, brauchbaren Stücken kann die kolossale Nachfrage nicht decken. Da sieht sich denn der deutsche Theaterdirektor gezwungen, nach fremden Hilfsquellen umzuschauen, und da stellen sich die Franzosen am bequemsten zur Verfügung. Heinrich Laube war der erste, der das französische Lustspiel auf dem deutschen Theater heimisch machte, man wird sich des

Programms erinnern, das er als neugewählter Burgtheaterdirektor aufstellte: Alles vom deutschen Drama zu bringen, was seit Lessing sich von Bestand erwies, Shakespeares Dramen, einige spanische, und von den modernen Franzosen die Stücke, die den deutschen Sitten nicht widersprechen. An der Hand dieses Programms wollen wir die Bühnenlitteratur mustern und noch über Laubes Zeit bis auf die jüngste Gegenwart vordringen. Zunächst steht Lessing für sich allein: Minna von Barnhelm, Emilia Galotti und Nathan der Weise haben sich auf dem Repertoir bis heute erhalten, was er vor Minna von Barnhelm schrieb, ist für das Theater vergessen. Zwischen Lessing und Goethe gähnt eine unausgefüllte Kluft. Von Goethe sieht man 5—6, von Schiller 10 dramatische Werke auf dem heutigen Theater, und damit ist bereits das Erbe des 18. Jahrhunderts erschöpft! Aus der Blütezeit der Romantik sind nur die Musterübersetzungen Shakespeares und Calderons geblieben; die einstigen Könige des Repertoirs, die Klassik und Romantik überdauerten: Iffland und Kotzebue müssen wir zu den Toten werfen. Von Kleist sieht man außer dem Charakterlustspiel: „Der zerbrochene Krug“ in der Regel noch die beiden somnambulen Stücke, den „Prinzen von Homburg“ und „das Käthchen von Heilbronn.“ Grillparzer hat sich erst lange Zeit nach Kleist ein Heimatsrecht auf dem Spielplan erworben: Sappho, 2 romantisch-märchenhafte und 2—3 historische Dramen gehören jetzt von ihm zum eisernen Bestand. Körner lebte nur zu seiner Jubelfeier für eine Woche einmal wieder auf; Wien ist durch Schreivogl-Wests Donna Diana und durch Raimund aus jener Zeit her vertreten; auch die Birch-Pfeiffer mit ihren vielaktigen Rührstücken hat sich hie und da am Leben zu halten gewußt. Nun kommt

die Auflösung der Romantik. Gutzkow, Laube und der romantischere Halm (=Münch—Bellinghausen) sind jeder noch mit 2—3 Stücken vertreten: Uriel Acosta, Königslieutenant, Zopf und Schwert; Karlsschüler und Esser, Sohn der Wildnis und Wildfeuer. Otto Ludwig und und Hebbel, Lindner und Brachvogel sind nur seltene Gäste geworden. Es folgt nun die Zeit der Römer- und Griechen-, und jener historischen Vers-Tragödien aus deutscher und fremder Vergangenheit. In der Zeit, als man im Theater beim Anschauen fremder und vergangener Völker- und Heldengröße sich für die Schwäche der politischen Gegenwart Ersatz träumte, waren diese Dramen die beliebtesten auf dem Spielplan, aber der Sturm von 1870 hat sie völlig, beinahe bis auf das Andenken verweht: das historische Versstück, jene poetisch verklärten Mahnrufe an das deutsche Volk, hatte seine Mission erfüllt, seine Rolle völlig ausgespielt, und selbst die Lokalposse entledigte sich ihres satyrisch-politischen Gewandes und ward in dieser harmlosen Form aus dem Wallner- in das Adolf-Ernst-Theater verpflanzt. Uns interessieren überhaupt die äußeren Vorgänge nur noch in zweiter Linie; die psychologische Erklärung der Vorgänge, das Problem der Konflikte, das Seelenleben der Menschen, das moderne Leben stehen jetzt im Vordergrund des Interesses. Bis zu den siebziger Jahren hat es ein einziges Lustspiel vermocht dem Wandel des Geschmacks zu widerstehen: Freytags „Journalisten“, die 1853 neu waren und in vieler Hinsicht noch heute uns wie ein neues Stück anmuten. Und die Journalisten sind auch das einzige ältere Lustspiel, das in der realen Gegenwart steht. Der Generalintendant von Hülsen lehnte seiner Zeit die Aufführung des Stückes ab: „Die Journalisten machen mir ohnehin schon genug Ärger.“ Dieses Motiv der

Ablehnung ist für beide Teile sehr bezeichnend, für Hülsens künstlerischen Standpunkt und für den Wert des Freytag'schen Stückes. Hülsen hatte Recht, nicht nur ihm, nein aller Welt machten die Journalisten viel zu schaffen, und jedem konstitutionellen Staat machen die Wahlen viel zu schaffen, und jedem Staatsbürger macht der politische Parteistandpunkt des Gegners viel zu schaffen: deshalb that Freytag einen Meistergriff, als er mit kecker Hand die Presse und die Politik auf die Scene stellte. Aber man merke wohl, nicht eine bestimmte Presse, nicht eine bestimmte Politik, sondern das Wesen der Tagespresse, das Wesen der Wahlen, das Wesen des Parteistandpunktes. Nicht einmal die Gegensätze des Liberal und Konservativ sind genannt, und weil Freytag nur den Kern der Sache schildert, nicht sein zufälliges Aussehen, so hat er ein Lustspiel geschaffen, das in jedem konstitutionellen Kulturstaat immer und ewig „aktuell" sein wird. Die Moser und Putlitz haben ja auch moderne Typen verwendet: Professoren, Offiziere, Schwiegermütter, Pantoffelhelden u. s. w., aber all diese Figuren sind so ins Possenhafte verzerrt, daß der Zuschauer trotz herzlichsten Lachens an solche Personen und Zustände nicht glauben kann. Und modernes Leben in psychologischer Vertiefung will das moderne Publikum und das moderne Theater.

Da nun das deutsche Drama die Bühne im Großen und Ganzen im Stich ließ, so sah sich der deutsche Theaterdirektor um, wo er in der Fremde sich Ersatz suchen könnte, und da ward er naturgemäß auf das französische Theater aufmerksam. Hier hatte eine alte Tradition schon früh ein modernes Drama gezeitigt, das alle Erfordernisse beisammen hatte: Probleme der Gegenwart, psychologische Vertiefung und Feinheit, ele-

ganten, fesselnden, geistreichen Dialog, vorzügliche Technik, verblüffende Effekte, schlagende Theaterwirkung. An und für sich war weder in dieser Anleihe etwas Böses zu finden, noch darin, daß unsere deutschen Dramatiker von diesen Mustern zu lernen suchten. Verderblich aber wurde die französische Invasion, weil das Fremde das Einheimische bald überwog, weil man zwar die effektvollsten, nicht aber die besten Stücke importierte, und weil die deutschen Schriftsteller, die das Meiste von den Franzosen lernten und in Deutschland tonangebend wurden, weder Ernst und Tiefe noch Kraft und Begabung genug hatten, die erlernte Technik mit bedeutendem Inhalt auszufüllen. Der prickelnde Geist ging bei der Nachahmung verloren, die krassen Effekte wurden die Hauptsache, und als trüber Niederschlag des Ganzen bildete sich die Darstellung verrotteter französischer Gesellschaftszustände, die uns fremd waren. Es blieb eine oberflächliche, sterile Nachahmung, einen Nutzen zog das deutsche Theater aus dem neuen Blute, das es sich eingeimpft hatte, nicht. Und um das Unglück voll zu machen, saß um die Mitte der siebziger Jahre, als die französierende Bewegung in Fluß kam, ein Publikum im Theater, dessen geistiger Geschmacksrichtung diese dramatischen Lascivitäten keineswegs ungelegen waren. Die Wogen der Gründerzeit hatten eine Menge von Leuten an die Oberfläche der öffentlichen Gesellschaft gebracht, die noch kurz vorher zu den untersten Schichten der Bevölkerung gehört hatten. Der rapid wachsende Reichtum dieser Emporkömmlinge eilte ihrer Bildung weit voraus, so unerreichbar weit, daß man bald allgemein die geistige Bildung, wie der Fuchs die zu hoch hängenden Trauben für saure Früchte erklärte, um die es lächerlich sei, sich zu bemühen; schamlos stellten diese Emporkömmlinge die

Befriedigung ihrer gemeinsten Triebe blos und sprachen in der Gesellschaft ihrer gleichartigen Frauen und Maitressen über Bildung und guten Geschmack die Acht aus. Die Welt- und Kunstanschauung der Demimonde beiderlei Geschlechts kam zur unbestrittenen Herrschaft. Dieses tonangebende Publikum, das auch die besser gesinnten Elemente durch den Glanz seines Reichtums mit sich fortriß, interessierte sich naturgemäß am meisten für Stoffe, die seinem Ideenkreis näher lagen, als ideale Konflikte, es interessierte sich im Theater vorzugsweise für jene Lebensläufe, die sich in absteigender Linie zwischen Orgien, feinen Salons, Spielhöllen, anrüchigen Häusern und Lazaret abspielen, für den Inhalt jener Ehebruchs- oder Prostitutionsdramen, die sich mit dem Schicksal gefallener Mädchen, Männer und Frauen beschäftigen. Das erste derartige Stück, das in Deutschland sein Glück machte, war des jüngeren Dumas Dame aux camélias; Sardou hatte neben Dumas den meisten Erfolg. Scribe hatte bereits in mannigfaltigen Variationen den Zwiespalt zwischen Ehe und Liebe auf die Bühne gebracht, den nun Dumas fils, Augier und Sardou, jeder in seiner Weise ausbeuteten. Der Inhalt der dame aux camélias ist so bekannt und kürzlich durch ein italienisches Genie dem Publikum wieder so nahe gebracht, daß eine kurze Erinnerung an das Stück genügt: Marguerite Gauthier ist eine Person, die sich nicht aus glühender Leidenschaft, sondern aus Sucht nach Luxus dem schrankenlosen Liebesgenuß ergeben hat. Trotz ihres bacchantischen Lebens hat sie sich eine Sehnsucht nach wahrer, reiner Liebe erhalten, und als ihr der unverdorbene Armand Duval begegnet, entflammt sie zu ihm in der erträumten Leidenschaft. Aber er vermag sie nicht zu sich emporzuziehen, sie reißt ihn vielmehr in

den Sumpf ihrer Lebensweise hinein. Als der Vater von ihr die Freigabe des in ihre Fesseln verstrickten Sohnes verlangt, da vollzieht sich in Marguerite die Reinigung ihres Gemüts, sie entsagt ihrem schönen Traum und stirbt — nicht an gebrochenem Herzen — sondern an der Schwindsucht, die sie sich durch ihren früheren und nach dem Verlust Armands von neuem aufgenommenen Lebenswandel zugezogen hat: „Ruhe sanft, Marguerite, Dir wird viel verziehen werden, denn Du hast wahrhaft geliebt“, lautet das sentimentale Endurteil. Man sollte nicht glauben, daß dieser künstlerisch unwahre und triviale Inhalt irgend wen ergötzen könnte. Aber in der Handlung liegt auch keineswegs die Anziehungskraft dieses Dramas, sondern in den lebenswahren Episoden, wie es jene Gesellschaften bei Marguerite und bei Olympe sind, und in jenen keck hingeworfenen Typen der Pariser Lebewelt, die mit photographischer Treue wiedergegeben sind. Schmückt Dumas seine Marguerite mit der Märtyrerkrone edelmütiger Entsagung, so zeichnet Sardou den entgegengesetzten Typus in der rachsüchtigen Clotilde des Dramas Fernande. Clotilde ist eine junge Witwe der besten Gesellschaft; sie steht seit drei Jahren zu dem Marquis André des Arcis in intimen Beziehungen, die demnächst durch eine offizielle Heirat sanktioniert werden sollen. Gehört sie also, äußerlich wenigstens, der besten Gesellschaft an, so ist die Titelheldin in einer anderen Umgebung aufgewachsen. Ihre Mutter ist eine herabgekommene Adlige, die unter dem angenommenen Namen einer Frau Sénéchal einen Salon eröffnet hat, in dem der freien Liebe und dem Spiel geopfert wird. Obwohl Fernande zwischen Spielern und Dirnen groß geworden ist, hat sie ihr Herz doch rein bewahrt, nicht aber ihren Körper; um ihre Mutter vor einer entehrenden Strafe

zu schützen, hat sie sich einem Manne hingegeben. In ihrer Verzweiflung will sie sich das Leben nehmen, wird aber von Pomerol, der als Junggeselle ein Stammgast im Salon der Frau Sénéchal war, gerettet; ein unliebsames Vorkommnis hat auch Frau Sénéchal bewogen, ihr „Geschäft“ zu verkaufen; Pomerol nimmt sich der beiden Frauen an und bringt sie bei seiner Cousine unter dem früheren adligen Namen unter. Daß diese Cousine jene Witwe Clotilde ist, daß der Marquis André sich in die unbekannte Fernande verlieben muß, liegt für einen Franzosen auf der Hand. Der Tag der Rache ist gekommen. Clotilde bestraft die Flatterhaftigkeit ihres Geliebten, indem sie ihn mit Fernande, der stattbekannten Schönheit aus der Spielhölle der Frau Sénéchal verheiratet. Alle Bedenklichkeiten der erstaunten Fernande weiß Clotilde zu zerstreuen, einen Brief des jungen Mädchens an den Marquis mit der vollen Darlegung von Fernandes Vergangenheit unterschlägt sie. Die Verbindung wird vollzogen. Pomerol kommt von einer langen Reise zu spät zurück, in seine Hände fällt der ominöse Brief. Clotilde enthüllt dem jungen Ehegatten André ihre Rachethat, aber Pomerol kann nun mit dem bewußten Brief Fernande von dem niedrigen Verdacht reinigen, absichtlich ihrem Gatten ihre Vergangenheit verhehlt zu haben. Nach einer großen Verzweiflungsscene findet sich der Marquis, gerührt durch Fernandes Offenheit und reine Liebe mit der Vergangenheit seiner Gemahlin ab und zieht sie versöhnt an sein Herz. Trotz der meisterhaften Schilderungen, trotz des bestrickend graziösen Dialogs wird sich keine Nation auf die Dauer mit solcher Kloaken-Atmosphäre befreunden können. Man darf daher auch nicht glauben, daß sich alle französischen Dramen auf diesem Boden abspielen, aber das Gemein-

same haben sie, daß sie die Pariser Gesellschaft abspiegeln und daß der wesentliche Konflikt in die Zeit nach der Ehe gelegt ist. Erwachsene, ausgereifte Personen in den Mittelpunkt der Handlung zu stellen, das Stück im Familienleben der modernen Gesellschaft spielen zu lassen, und alle jene Typen auf die Bühne zn stellen, die wir mit dem Schlagwort „die besitzende Klasse“ zu bezeichnen pflegen, das sind die Hauptmerkmale des Inhalts der französischen Dramen.

Lindau, Blumenthal und Fulda suchten die Technik dieser erfolgreichen Dramen sich anzueignen. Ja Lindau schloß sich anfänglich so eng an seine Vorbilder an, daß sein erstes Drama Marion französische Personen behandelt, daß sein Stück in Paris spielt und die Heldin uns im Salon der feinen Welt, bei den Orgien der Demimonde und als Sterbende im Hospital vorgeführt wird. Aber die ekelhafte Stufenleiter ist ohne den Zauber des französischen Geistes aufgebaut und wirkt deshalb unverhüllt abstoßend. Später entschloß sich Lindau, die französischen Sittenschilderungen in deutsche umzuwandeln, Blumenthal sekundierte ihm. Deutsche Namen, besonders Berliner Häuser und Straßen ersetzten die französischen Namen uud Pariser Anspielungen, aber die Gesellschaft, die geschildert wird, habe ich in Deutschland noch nicht kennen gelernt, den Dialog, halb Fliegende Blätter, halb Journal-Feuilleton, habe ich noch nie in meinem Leben in irgend einem Gesellschaftskreis außer auf der Bühne vernommen. Aber über diese schweren Mängel dürfen wir den großen Fortschritt nicht verkennen. Wir befanden uns nun auf dem Theater in der Gegenwart, wir hörten Probleme besprechen, welche die moderne Gesellschaft beschäftigten, und wir sahen Typen, die uns wohl bekannt waren,

und wenn diese Leute auch im Handeln und Reden ein Benehmen an den Tag legten, das von dem der Wirklichkeit recht weit entfernt war, es war doch modernes Leben.

Dem Einfluß der psychologischen Vertiefung war auch die historische Verstragödie zugänglich. Sie hoffte auf eine Wiedergeburt, wenn sie das Interesse von äußeren Vorgängen fort auf die psychologische Entwicklung des Helden hinlenkte, ja man opferte sogar den Vers und suchte sich in eine schwungvolle Prosa einzuleben. Das Jahr 1872 brachte zwei Neuheiten auf diesem Gebiet. Grillparzer, der ja bis in die siebziger Jahre unseres Jahrhunderts schaffenskräftig geblieben war, schenkte der deutschen Bühne seine Jüdin von Toledo, Lindner seine Pariser Bluthochzeit. Heyse und Wilbrandt suchten sich, aber nicht mit absolutem Gelingen, zu dem Lorbeer, der ihnen auf dem epischen Gebiet so reich sproßte, auch dramatische Siegespalmen zu erringen, Grosse, Kruse, Dahn, Prinz Georg von Preußen und eine Menge Anderer kämpften um den verlorenen Posten. Den Sieg trug für einige Zeit wenigstens Ernst von Wildenbruch davon. In einer Reihe von Dramen führte er die deutsche Vergangenheit auf das Theater. Mit den Karolingern begann er, lenkte bald in das Fahrwasser der Brandenburg-Preußischen Hof-Dramatik ein und endete vorläufig wenigstens mit dem „neuen Herrn.“ Anfänglich dichtete er wirkliche Dramen. Aber die Kraft ließ ihn bald im Stich. Die Dramen zerfielen in aneinandergereihte Bilder und die schwungvollen Jamben arteten zu abscheulichen Knittelversen aus. Der Berliner Dialekt, der sich neuerdings aus der Lokalposse, wohin er gehört, allerwegen in fremde Gebiete verirrt hat, treibt denn auch in den neuesten Wildenbruch-Stücken sein unkünstlerisches Wesen und zieht sie

völlig auf das Gebiet geistloser Unterhaltungsstücke herab.

Eine Abart des historischen Dramas ist jenes Volksstück, an das sich die überschwänglichsten Hoffnungen knüpfen. Otto Devrient, Henzen und Herrig sind die hervorragendsten Erscheinungen auf diesem Gebiet. Diese historischen Dramen sollen nicht nur für das Volk geschrieben sein, sondern auch vom Volk, von einer Mischung aller Gesellschaftsklassen dargestellt werden. Diese Dramen gingen zunächst aus einer besonderen Veranlassung, dem Lutherjubiläum, hervor und waren ganz an ihrem Platz. Die volkstümliche Gestalt Luthers wurde den feiernden Protestanten an diesem Tage allgemeiner Festesfreude vor Augen geführt, und wie in einem kostümierten Festzug ward jene Europa erschütternde Zeit durch die Bürger der Städte dargestellt, — kurz man vereinigte sich zu einem den Tag verherrlichenden Festspiel. Dies ist der Ausgangspunkt der „Volksbühne“, in der so Viele die glückliche Zukunft des deutschen Theaters sehen. Ich halte sie nicht für die Zukunft, sondern für den gewissen Untergang des Theaters. Die kulturelle Bedeutung des Theaters liegt in der Volkserziehung. Soll aber die Bühne irgend welche erzieherische Kraft haben, so muß sie über dem Volke stehen, das sie erziehen soll, sie muß also eine Kunststätte bleiben, je höher der Kunstwert der Dramen und Darstellung ist, desto höher wächst die Kulturkraft und Kulturmacht der Bühne. Was kann denn der Volksdarsteller leisten? Dilettantisches! Welche Stücke dürfen denn der Darstellung durch die Dilettanten ohne Schädigung ihres Kunstwerts preisgegeben werden? Doch nur Stücke, die eigens zu diesem Zweck gefertigt, die auf den dilettantischen Zuschnitt der Darstellung eingerichtet sind. Können das Kunstwerke

sein? Das Theater würde also ganz und gar dem Dilettantismus ausgeliefert, die Kunst, an der drei Jahrhunderte gebaut haben, wäre vernichtet, drei Jahrhunderte mühevoller Kulturarbeit wären zwecklos vergeudet! Man weise nicht auf Ober-Ammergau hin, denn wer möchte ganz Deutschland in ein Ober-Ammergau verwandeln? Ein Anfang ist ja mit dem Schlierseer Bauerntheater gemacht. Eine Anzahl Dorfmetzger, Müller, Kuhhirten und Bäuerinnen haben den heimatlichen Nährboden verlassen, um in den Hauptstädten Deutschlands ihren Dialekt zu Gehör und ihren Schuhplattler zur Schau zu stellen. Aber wem soll das nützen? Von Kunstleistungen kann hier nicht die Rede sein, ich sehe in diesen Schlierseer Ensemble-Spielen nichts, als eine Herabwürdigung der Bühne und Kunst, eine Degradierung der mißleiteten Bauern und eine Geschmacksverirrung beim Publikum, die mit der Laune der Uebersättigten mehr zu thun hat, als mit Kunstsinn und ehrlicher Ueberzeugung! Der Kultus, der gegenwärtig mit dem Oberbayertum auf der Bühne getrieben wird, kann nicht von Bestand sein, und wenn die oberbayerischen Volks- und Dialektstücke nicht durch die Modethorheit des Publikums und die glänzende Darstellung des Münchener Ensembles in einem erborgten Glanz einhergingen, der mit den Stücken selbst nichts zu thun hat, sie wären aus dem Dunkel des Vorstadttheaters nicht herausgekommen. Einen Kunstwert haben diese Almenstücke nicht, sie stehen auf der gleichen Stufe, wie die andern Volks- und Rührstücke. Der oberbayerische Dialekt und die Darstellungsweise, die zwar technisch vollendet ist, aber doch nichts wahrhaft Künstlerisches an sich hat, können durch ihre Eigenart das neuerungssüchtige Publikum wohl für einige Zeit festhalten, Dauer und Nach-

kommenschaft werden diese Stücke aber nicht haben. Eine Zeitlang schien auch dasjenige Volksstück, das gewissermaßen das Motto trägt „Arm aber ehrlich", neue Anläufe zu machen. L'Arronge that mit seinem Volksstück: „Mein Leopold" einen ungemein glücklichen Griff, und die Familien, in denen entartete Kinder zu ihrem Schaden des Handwerks goldenen Boden, auf dem sie erwachsen waren, verachteten und vergaßen, mehrten sich auf der Bühne.

Aber alle diese Erscheinungen fielen einem neuen Zeitgeist zum Opfer. Diese neue Litteraturströmung, die durchweg ein pathologischer Zug kennzeichnet, hat ihre Wurzeln im französischen psychologischen Drama. Das Sittendrama hatte bereits die krankhaften Zustände der Pariser Lebewelt den kernigen Sitten der Provinz vorgezogen, und hatte mit Vorliebe das Lazarett besucht. Jetzt ward das pathologische Feld erweitert, zum Lazarett kam das Irrenhaus ergänzend hinzu. Am Natürlichen und Normalen konnte man nichts Interessantes mehr entdecken, das Irreguläre, die Ausnahme, die Abweichung von der Regel reizte die psychologische Untersuchung so sehr, daß man die Ausnahme für die Regel, den Krankheitszustand für den normalen ansah, und sich ihm allein zuwandte. Das Einzelleben, die Familie, der Staat sind die Körper, deren pathologische Zustände die neue Richtung untersucht. Ging diese Bewegung auch entschieden von Frankreich aus, so trieb sie doch ihre meisten und größten Blüten in anderen Ländern. Auch Deutschland schloß sich dieser Richtung eifrig an und erkor sich als seinen Führer auf diesem Wege den Norweger Henrik Ibsen. Er ist eine viel zu bedeutende Erscheinung, als daß er mit wenigen Worten zu charakterisieren wäre. Seine Anfänge liegen

im historischen und romantischen Drama, von dem er sich aber bald ziemlich frei machte, ein Hauch von Romantik blieb jedoch bis zuletzt zurück. Er hat von den Franzosen für den Aufbau der Scenen und für die realistische Schilderung ungemein viel gelernt, das Meiste aber hat er der Wirklichkeit, der Natur, nicht seinen Vorgängern, nicht Büchern abgelauscht. Mit seiner ganzen Art zu denken, mit seinem tiefen Grübeln, durch das er sich in die dunkelsten Tiefen der Menschenseele und des Menschenschicksals einwühlt, steht er dem deutschen Nationalgeist näher, als dem französischen. Woran Ibsen vornehmlich krankt, ist sein Hinübergreifen aus der Seelenkunde in das Reich der Naturwissenschaft, dessen unerwiesene Hypothesen er, wie Laien so oft, als starre Dogmen aufstellt. Ibsen hat sich mit dieser Idee von der „erblichen Belastung" auf ein völlig unpoetisches, unkünstlerisches Gebiet begeben, er kehrt damit geradezu in die wüsten Zeiten der Schicksalstragödie zurück, nur daß bei ihm statt des Schicksals-Tages, eines Schicksals-Instrumentes die erbliche Belastung den freien Willen der Menschen unterjocht. In der „Wildente" hat Ibsen den Höhepunkt seines Schaffens erreicht, von da an überwiegt die pathologisch-mystische Weltanschauung in seinen Dramen so sehr, daß wir ihm nur ungern von unserer Welt fort in sein fremdartiges Reich folgen. Ibsens Landsmann, Björnson, wandelt auf ähnlichen Pfaden. Seine „Neuvermählten" erinnern entschieden an Nora, nur daß die Frau, die in beiden Stücken aus der Hand der Eltern in die Hand des Gatten hinübergleitet, in den Neuvermählten noch rechtzeitig ihre Stellung als gleichberechtigte Genossin ihres Mannes findet. Auch für Björnsons Drama ist die Verlogenheit, Unfreiheit und Lieblosigkeit der modernen Gesellschaft das

stets variierte Thema, die „ideale Forderung“ ist der Refrain all dieser Schöpfungen.

Aber wenn die Norweger sich auch auf das Familienleben, auf den Zustand der besitzenden Volksklasse im Ganzen und Großen beschränken, so malen sie doch auf einem bedeutenderen Hintergrund, überall wittert man den Bruch der alten kapitalistischen und der neuen, sozialen Zeitströmung. Ibsen spricht es in den „Gespenstern“ ganz deutlich aus; da sagt Frau Alwing einmal: „Ich glaube beinahe, wir alle sind Gespenster. Es ist nicht allein das, was wir von Vater und Mutter geerbt haben, das in uns umgeht. Es sind allerhand alte, tote Ansichten und aller mögliche alter Glaube und dergleichen. Es lebt nicht in uns, aber es steckt in uns und wir können es nicht loswerden.“ Mit solchen und ähnlichen Wendungen führt Ibsen seine Familien-Tendenzstücke auf das Gebiet des sozialen Dramas hinüber. Deutschland nahm diese nordischen Anregungen, die von Rußland her verstärkt wurden, mit Eifer auf. Im Jahre 1890 ward von einem bis dahin unbekannten Novellisten ein Stück aufgeführt, das einen Erfolg errang, wie seit Jahrzehnten kein anderes Drama: „Die Ehre“ von Sudermann. Dieses Erstlingsstück des Dichters leidet an schweren Mängeln. Das „Vorderhaus“ ist erstaunlich oberflächlich gezeichnet, der Sohn des Hinterhauses ist eine sehr unwahrscheinliche Figur, und Graf Trast ist direkt aus der Familien des Grafen von Monte Christo seligen Andenkens entsprungen. Das mit naturalistischer Kraft geschilderte „Hinterhaus“ ist nicht neu. Anzengrubers „Viertes Gebot,“ ja Schillers „Kabale und Liebe“ hatten schon ähnliche Verhältnisse, und eine ähnliche Gegenüberstellung gewagt. So verblüffend war diese Gegenüberstellung allerdings noch nie vor-

Auge geführt. Da sind zwei Gesellschaftsklassen, die demselben Volke angehören, so völlig von einander getrennt, daß die eine die Sprache des andern kaum versteht, so fremd sich geworden, daß das Mitglied der einen Kaste, wenn ein Zufall es in die Sphäre der andern trägt, alle Banden der Tradition zerreißen und den Schoß verachten muß, der es gebar. Mit dieser Gegenüberstellung begnügte sich „die Ehre“ nicht allein; furchtbar ist die Wahrheit, die sie ausspricht: statt arm aber ehrlich müsse es heißen arm und deshalb jeden Gefühls für Ehre und Sittlichkeit bar. Das Stück und seine Tendenz gipfelt aber noch nicht in der Kraft und Schärfe, mit der die sittliche Verkommenheit des Proletariats gekennzeichnet ist, sondern in der entsetzlichen Anklage, die der Sohn des Hinterhauses dem Banquier zuschleudert: „Dies ist der Tag der Abrechnung! Machen wir also das Konto klar, das Konto zwischen den Vorder- und den Hinterhäusern. Wir arbeiten für Euch, wir geben unsern Schweiß, unser Herzblut für Euch hin; derweilen verführt Ihr unsere Töchter und Schwestern und bezahlt uns unsere Schande mit dem Geld, das wir Euch verdient haben.“

Wenn Sudermann es niemals vermeidet, seines Herzens heiße Meinung in seinen Dramen auszusprechen, so läßt Hauptmann das Publikum über das, was er für recht hält, ganz im Unklaren. Seine sozialen Dramen sind naturalistische Bilder aus dem Leben, die er mit photographischer Treue hinstellt. Er scheut keine Geschmacklosigkeit, keinen Schmutz; er sucht das Publikum auf keine Partei hinüberzuziehen, er giebt seine Personen der unbestochenen Meinung, dem unbestochenen Urteil preis. Er verfolgt nur das Ziel der Wahrheit seiner Figuren, der Wahrheit der Handlung, der Wahr-

heit des Dialogs. Ob uns das Ganze anspricht, ob diese ringenden und verzweifelnden, diese strebenden und leidenden Menschen Gefallen oder Mißfallen abnötigen, darüber stellt sich der Dichter gleichgütig, er läßt es sich an der Kunst genügen, die Menschen mit all' ihren Existenzbedingungen, die Konflikte, wie er sie geschaut hat, auf die Szene zu stellen. Ein Talent, wie Hauptmann es besitzt, dessen Größe mit jedem Stück von ihm immer deutlicher wird, kann auch mit diesen Prinzipien Großes schaffen, aber die Zukunft des deutschen Theaters wird wohl in dieser Richtung nicht zu finden sein. Wildenbruchs Abstecher auf das soziale Gebiet, die Absonderlichkeiten von Richard Voß und die Versuche des schmiegsamen Talents eines Fulda werden vergessen sein, wenn Hauptmanns Bedeutung entschieden ist. Das machen uns aber auch die kleineren Talente klar, das realistische Prinzip hat gesiegt.

Die Gefahren des Naturalismus, zu einer bloßen Technik herabzusinken, sind in der Poesie nicht allzugroß, weil sie zu klar am Tage liegen. Aber die Gefahren des Realismus machen sich schon jetzt geltend. Wir können das bei Sudermann verfolgen. Ein Jahr nach der Ehre wurde „Sodoms Ende" aufgeführt. Hier begab sich Sudermann, wie um seine frühere Vernachlässigung dieses Gesellschaftskreises wieder gut zu machen, ganz ins Vorderhaus. Hier schilderte er mit der ganzen Kraft seiner Darstellungsgabe eine Gesellschaft, die durch glänzenden Aufwand ihre sittlichen Blößen zu decken sucht. Man wird an die Kameliendame erinnert. Hier wie dort eine schlaffe Natur, die sich aus einem beschmutzten Leben hinaus in das Land einer reinen Liebe sehnt, die aber den geliebten Gegenstand, statt sich von ihm befreien zu lassen, in den Schlamm ihrer Um-

gebung hineinzieht, und hier wie dort geht die Hauptperson an ihrer aufreibenden Lebensweise, an der Schwindsucht zu Grunde. Dort ist es eine Dirne, hier ein einst bedeutender, nun heruntergekommener Künstler. Aber die Tendenz stellt das Sudermann'sche Drama von vornherein höher, als das Stück von Dumas. Es ist ein Mahnruf an die Künstler, ihr Leben rein zu halten, es ist ein Schlachtruf gegen Unbildung, deren zügellose Unsittlichkeit nur für sittlich Blinde durch den Schimmer des Geldes dauernd verdeckt werden kann, gegen jene Pest der Gesellschaft, die alles Reine zu vergiften, alles Erhabene auf den schlüpfrigen Boden, auf dem sie erwuchs, hinabziehen will. In Sudermanns drittem Stück handelt es sich um den Konflikt der Ehre, den schon sein erstes Stück, aber ohne Erfolg, zu durchschauen suchte. Der Dichter führt uns in ein Haus, in dem seit unvordenklicher Zeit Zucht, Sitte und Ehrbarkeit herrscht. Im engsten, oft durchlaufenen Zirkel bewegt sich diese Familie in einer Art geheiligsten Philistertums. Aber eine Tochter des Hauses kehrt plötzlich in die Heimat zurück, aus der sie ausgestoßen war, weil sie dem Manne der elterlichen Wahl ihre Hand nicht reichen wollte. In der Fremde, unbeschützt und unberaten, losgelöst von allen Fesseln und Rücksichten, giebt sie sich einem ungezügelten, „sich Ausleben", einer ungemessenen Freiheit hin. Diese beiden Gegensätze platzen nun aufeinander. Scharfe satyrische Lichter fallen auf die gesellschaftlichen Gebrechen: Strebertum und Heuchelei, Pharisäertum und Herzlosigkeit, Philistertum und Excentricität. Die Gegensätze der zwei Hauptpersonen sind nicht zu überbrücken: Der Vater geht physisch, die Tochter moralisch zu Grunde. Große Bedeutung ist diesen Dramen nicht abzusprechen, aber sie haben alle dasselbe Grundübel, es fehlt, außer

in der „Ehre," ein großer Hintergrund. Es ist ein realistisches Bild des Lebens, wie es Iffland mit schwächeren Mitteln unzählige Mal vor uns aufgerollt hat, wie es Kotzebue in seinen besten Stücken zuweilen zeichnete, und wie es Ohnet so sentimental und spannend schildert. Auch Sudermann hat sich weder von den Trivialitäten eines Iffland und Kotzebue noch von der brutalen Verwendung krasser Effekte der Franzosen frei gehalten. Die ganze realistische Schule, die es lediglich auf Konflikte im Schoß der Familie abgesehen hat, steuert unbewußt in den Hafen der sentimentalen Familienstücke, aus dem auch die packendste, realistischste Darstellung der Verhältnisse sie nicht wieder herauslotsen kann.

Daß es weder mit dem naturalistischen noch mit dem realistischen Drama auf die Dauer gut thut, scheint man jetzt allerwärts zu empfinden. Alles ist in stetiger Bewegung, man sucht, man probiert. Die Einen, wie Strindberg, wollen es mit kurzen Stimmungsbildern, voll photographischer Treue versuchen, die Anderen retten sich in die Romantik. Märchen werden dramatisiert und aktuell herausgeputzt, Feen- und Ausstattungsstücke werden neu hervorgesucht, neben der krassen Brutalität der sicilianischen Bauernehre steht das poesieumflossene „Liebesdrama", Max Halbes „Jugend," mit seinem hinreißenden Zauber, man versucht es mit der Pantomime oder gräbt altindische Stücke aus, ja man wirft sich in die Arme der Allegorie. Ibsen hat es in seinem neuesten Stück damit versucht. „Baumeister Solneß" ist denn auch ein Buch — kein Bühnenstück geworden. Buchstäblich genommen ist es eine ganz unverdauliche Speise, die der greise Dichter da angerichtet hat. Beinahe kein geistig normaler Mensch tritt auf. Man glaubt zuerst sich in ein Irrenhaus versetzt, wenn der Baumeister sich an

einem Brande Schuld fühlt, der an einer ganz andern Stelle ausgekommen ist, als da, wo er die Gefahr gesehen und verschwiegen hat; wenn seine Gattin über den Verlust ihrer Puppen weit heftiger als über den Tod ihrer Kinder klagt; wenn beinahe alle Personen in der Hypnose handeln und der Baumeister seiner Schülerin verspricht, ihr ein Zeichen zu geben, wenn er hoch oben auf dem Kirchturm sich mit dem lieben Gott unterhält. Bemüht man sich aber, diese Allegorien aufzulösen, den Sinn des scheinbar Sinnlosen zu suchen, so enthält das Drama eine Selbstkritik des Dichters, wie sie großartiger, eindringender und pessimistischer nicht gedacht werden kann. Dies aber kann die wahre Kunst, auf die das Theater hofft, nicht sein. Aber an den Verfall der Bühne kann ich nicht glauben, trotz der Mängel, die sich jetzt so fühlbar machen, trotz der Uneinigkeit über das Theater, die jetzt so allgemein ist.

Diese Uneinigkeit, dieses Suchen und Probieren verrät ein Interesse, das zu allgemein ist, als daß es sich im Sande verlaufen könne. Die deutsche Nation giebt jährlich weit über 24000000 Mark für ihre Theater aus, alle Gesellschaftsklassen nehmen daran Teil, alle Gesellschaftsklassen verhandeln über das Theater, streiten und kritisieren; Zeitungen und Zeitschriften füllen ihre Spalten mit dem Stoff, den das Theater liefert, Broschüren und Bücher erscheinen über Theaterangelegenheiten mehr als je. Ist das ein Zeichen des Verfalls? Nein, ein Zeichen des Uebergangs zum Besseren ist es. Wie vor der großen Revolution in der Litteratur überhaupt, besonders aber in der dramatischen ein Stürmen und Drängen nach einem neuen Stil und einem neuen Inhalt in der dramatischen Litteratur die Wogen der Erregung hoch aufwühlte, wie auf diese Uebergangszeit

Schiller und Goethe folgten, so scheinen auch wir am Vorabend einer neuen Periode zu stehen. Daß unserm sozialen Leben ein Umschwung bevorsteht, daß er zum Teil schon eingetreten ist, kann sich niemand verhehlen. Und auch wir suchen wie damals mit heißem Bemühen einen neuen Stil, einen neuen Inhalt. Den Realismus der Form scheinen wir behalten zu wollen, nun aber gilt es, diese Form mit einem seelenvolleren Inhalt zu füllen, als es die heutigen Naturalisten thun, mit einem Inhalt, der die realistische Form mit Ideen füllt, an denen die ganze Nation teilnimmt, und die doch von dem Schwung der Einzel-Individualität des Dichters getragen sind. Und dieses neue Nationaldrama wird dann das Theater zu der Kulturaufgabe zurückführen, die es in unsern Tagen ein wenig eingebüßt hat, zu jener Kulturaufgabe, die ihm ewig zukommen wird, so lange auf der Bühne eine wahre Kunst gepflegt wird: das Volk zu der kulturellen Höhe heranzubilden, auf welche die führenden Geister der Nation vorausgeeilt sind.



J. S. Preuß, Berlin W., Leipzigerstr. 31/32.



Register.

Von demselben Verfasser sind früher erschienen:

Johannes Velten.

Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters im XVII. Jahundert.

Von Dr. C. Heine.

Halle a. S., Verlag von Max Niemeyer.
1887. 8⁰. Mk. 1,60.

Der unglückselige Todesfall Caroli XII.

Ein Drama des XVIII. Jahrhunderts.

Von Dr. C. Heine.

Halle a. S., Verlag von Max Niemeyer.
1888. Kl. 8⁰. Mk. 2,80.

Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched.

Von Dr. C. Heine.

Halle a. S., Verlag von Max Niemeyer.
1889. 8⁰. Mk. 2,—.

Der Roman in Deutschland von 1774 bis 1778.

Von Dr. C. Heine.

Halle a. S., Verlag von Max Niemeyer.
1892. 8⁰. Mk. 3.—

